BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

49 pagine su Rossellini

UN COLLOQUIO ESCLUSIVO - FILMOGRAFIA RAGIONATA - TEATROGRAFIA - SOGGETTI E SCENEGGIATURE PUBBLICATI - ANTOLOGIA DEGLI SCRITTI E DELLE INTERVISTE

Note, recensioni e rubriche di: ***APRÀ, AUTERA, BERENGO-GARDIN, CHITI, GARLATO, KEZICH, LAURA, RANIERI, VALMARANA, VERDONE.***

SONO ALLEGATI GLI INDICI DEL 1963

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

ANNO XXV - NUMERO 1 - GENNAIO 1964

Sommario

Bianco e nero: un quarto di secolo . . . . pag. I
Lettere . . . . » II
Notizie varie . . . . » II
Vita del C.S.C. . . . . » III
I film della Cineteca Nazionale in distribuzione . . . . » III

SAGGI E COLLOQUI

ROBERTO ROSSELLINI (colloquio con): *Un cinema diverso per un mondo che cambia* . . . . » 1
ADRIANO APRÀ e G. P. BERENGO-GARDIN: *Documentazione su Rossellini* . . . . » 25
(Filmografia ragionata - Elementi per una teatrografia - Soggetti e sceneggiature pubblicati - Breve antologia ragionata degli scritti e delle interviste)

NOTE

ERNESTO G. LAURA: *Il primo spettacolo unitario della « Laterna magika » di Praga* . . . . » 50
FIORELLO ZANGRANDO: *Gabriele D'Annunzio e il documentario* . . » 54

I FILM

IERI, OGGI DOMANI di Ernesto G. Laura . . . . » 56
LA CORRUZIONE e LA NOIA di Mario Verdone . . . . » 58
IL MAESTRO DI VIGEVANO di Paolo Valmarana . . . . » 60
CHARADE (*Sciarada*) e THE PINK PANTHER (*La pantera rosa*) di Ernesto G. Laura . . . . » 63
JOHNNY COLL (*Johnny Coll, messaggero di morte*) e SYMPHONIE POUR UN MASSACRE (*Sinfonia per un massacro*) di Leonardo Autera . » 65
THE HAUNTING (*Gli invasati*) di Tino Ranieri . . . . » 68
THE UGLY AMERICAN (*Missione in Oriente*) di Tino Ranieri . . . » 71
4 FOR TEXAS (*I quattro del Texas*) di Tullio Kezich . . . . . » 74

TELEVISIONE

FRANCESCO GARLATO: *Motivi e riflessioni su Telescuola* . . . . » 76
Film usciti a Roma dal 1º al 31-XII-1963, a cura di Roberto Chiti . » (1)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXV - n. 1

gennaio 1964

Direttore

Floris L. Ammannati

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti

Redattore capo

Ernesto G. Laura

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

Bianco e nero: un quarto di secolo

Con questo fascicolo « Bianco e nero » può scrivere sulla sua testata « anno XXV°, n. 1 », un traguardo di età a cui non molte riviste giungono ed a cui, in modo particolare, nessuna rivista italiana del settore cinematografico è arrivata. In realtà, gli anni sono un poco di più se si considerano quelli della guerra in cui « Bianco e nero » non uscì.

Un bilancio di ciò che la rivista ha rappresentato e di ciò che ha portato di nuovo e di valido in un settore dell'editoria dove imperava solo il divismo o, nel caso migliore, la divulgazione popolare, sarebbe impossibile tracciarlo qui, in poco spazio. È certo che « Bianco e nero » portò gli studi sul cinema — estetici, critici, storici, tecnici — ad un livello scientifico, universitario, creando una folta schiera di studiosi ed altri chiamandone a raccolta, nonché stabilendo un utile incontro con illustri docenti, letterati, studiosi di altre discipline. È per tentare una prima verifica ed un primo consuntivo ragionati e documentati che, in coincidenza col nostro venticinquesimo anno, pubblicheremo la monumentale « Antologia di Bianco e nero 1937-1943 » in quattro volumi, amorosamente curata da Leonardo Autera e da Mario Verdone. (Degli anni del dopoguerra crediamo sia ancor presto per impostare un resoconto e proporre un giudizio).

« Bianco e nero » uscì per la prima volta nel 1937 con la dicitura « quaderni mensili del Centro Sperimentale di Cinematografia ». Direttore era Luigi Freddi, in quanto Direttore Generale dello Spettacolo, vice-direttore Luigi Chiarini. Con la guerra, la direzione passò a Vezio Orazi, e quindi a Luigi Chiarini, che in pratica aveva sin dagli inizi impostato e animato la rivista, con la collaborazione di Francesco Pasinetti, segretario di redazione, sostituito nel 1941 da Antonio Pietrangeli e poi da Mario Verdone. Nel 1947 Umberto Barbaro che reggeva il C.S.C. come commissario, diede alla luce un fascicolo « Bianco e nero », « anno I°, n. 1 », che in effetti aveva più le caratteristiche di numero unico e tale rimase. La serie regolare della rivista riprese nel 1948 sotto la direzione di Luigi Chiarini, che la tenne fino al dicembre del 1951 (redattore capo Massimo Mida e poi ancora Verdone). Dal gennaio 1952 all'ottobre 1956 gli subentrò Giuseppe Sala, allora direttore del C.S.C., assistito da un comitato di redazione costituito da Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone, redattore napoletano Roberto Paolella, redattore milanese Luigi Rognoni. In seguito al comitato di redazione si sostituì Nino Ghelli, redattore capo, e Guido Cincotti, segretario di redazione. Nell'ottobre 1956 assunse la direzione il nuovo Presidente del C.S.C, Michele Lacalamita, coadiuvato da un comitato di redazione composto da Giulio Cesare Castello, G. B. Cavallaro, Fernaldo Di Giammatteo, Ernesto G. Laura, Mario Motta, segretario di redazione Laura, sostituito nel 1957 da Alberto Caldana. Dal 1960 la direzione è affidata a Floris Luigi Ammannati, prima presidente e oggi sub-commissario del C.S.C. e, come condirettore, a Leonardo Fioravanti, direttore del Centro. La redazione, curata in un primo tempo dall'Ufficio Studi del C.S.C., è ora affidata a Laura, in qualità di redattore capo.

Lettere

Gentilissimo Direttore,

sul numero di giugno di « Bianco e nero » Ernesto G. Laura mi attribuisce la paternità e ovviamente le ragioni del fallimento di *Accadde a Milano,* un mediometraggio presentato alla Rassegna Nazionale del Film Industriale tenutasi a Salerno. Preciso con piacere all'amico Laura che *Accadde a Milano* non costituisce per me né l'« opera prima nel film spettacolare » né « un grosso tonfo », in quanto la corresponsabilità nella regia mi è stata attribuita erroneamente (avevo solo diretto, nel '59, alcune scene iniziali, disinteressandomi poi completamente delle future vicende dell'opera). Come ha in seguito pubblicato il Notiziario Cinematografico dell'ANSA (in data 18 luglio 1963), la casa produttrice del film ha provveduto a togliere il mio nome dai titoli di testa, ristabilendo così la verità dei fatti. Ringraziando per la pubblicazione.

GIUSEPPE FERRARA

Son ben lieto di sapere dall'amico Ferrara che la sua regia per Accadde a Milano *si limita ad alcune parti e non investe la responsabilità del tutto. Va però detto, a scusante mia e di chi altro abbia recensito il film in questione (un vero film, data la durata di cinquanta minuti e la prevalente affabulazione rispetto al dato documentario), che il nome di Ferrara figurava nei titoli di testa della copia presentata al Festival e figurava nel programma-catalogo distribuito dagli organizzatori della rassegna, su dati forniti dalle case realizzatrici, programma inviato, anche, in anticipo alle redazioni dei giornali.* (e.g.l.).

Notizie varie

IL COMITATO ESPERTI DI VENEZIA '64 — Il Comitato di Esperti — che sostituisce, con funzioni solo consultive, la vecchia commissione di selezione — della Mostra di Venezia è stato così formato per l'edizione 1964: Guido Aristarco, Carlo Bo, Piero Gadda Conti, Francesco Savio, Gino Visentini.

CUENCA DIRETTORE DI SAN SEBASTIANO — Il critico e storico del cinema Carlos Fernandez Cuenca è stato nominato direttore del Festival Cinematografico di San Sebastiano.

DOCUMENTARI SUI LUOGHI DI GESÙ — Nella sede dell'AGIS a Roma ha avuto luogo una presentazione ufficiale del documentario girato da Pier Paolo Pasolini nei luoghi di Gesù come premessa alla realizzazione del film *Il Vangelo secondo Matteo.* In un breve discorso introduttivo il produttore Alfredo Bini ha parlato dell'attualità d'un cinema evangelico e del suo proposito di « rilanciare » il dialogo del Vangelo anche attraverso il cinema, nel nuovo clima ecumenico suscitato da Giovanni XXIII° e proseguito da Paolo VI°. In precedenza era stato proiettato *Pellegrino in Terrasanta,* il numero unico della « Settimana Incom » sul viaggio del Pontefice in Palestina. Erano presenti autorità religiose, politiche e culturali.

I PREMI DEL MESE — Il Gran Premio dei « Rencontres Internationales du Film pour la Jeunesse » di Cannes è andato al cecoslovacco *Baron Prasil* (Il barone di Munchhausen) di Karel Zeman, mentre il premio speciale è stato ripartito « ex aequo » fra l'italiano *Gli ultimi* di Vito Pandolfi ed il sovietico *Introduzione alla vita* di Igor Talankin. La parallela « giuria dei giovani » ha assegnato il premio all'italiano *I basilischi* di Lina Wertmüller ed una menzione d'onore a *Gli ultimi.* L'Ufficio Cattolico Francese del Cinema ha assegnato per il 1963 il suo Gran Premio a *Mort, ou est ta victoire?* di Hervé Bromberger, su scenario di Henri Daniel-Rops. La giuria del III° Festival Internazionale del Film Sperimentale di Knokke-le-Zoute — composta da Lorenza Mazzetti (Italia), James Broughton (USA), William Klein (USA); Norman MacLaren (Canada), Jorgen Roos (Danimarca), Jan Lenica (Polonia), Herbert Vesely (Germania occ.), Jean Caprol (Francia) — ha assegnato il Gran Premio di cinquemila dollari al tedesco *Die Parallelstrasse* di Ferdinand Khitti.

LUTTI DEL CINEMA — È morto a New York, il 21 gennaio, *Joseph Schildkraut,* 68 anni, attore viennese del cinema statunitense (« Oscar » per il miglior attore non protagonista 1937 per *The Life of Emile Zola,* La vita di Emilio Zola, [Dreyfus]; il padre di Anna in *The Diary of Anna Frank,* Il diario di Anna Frank); a Palm Springs (California), il 30, *Alan Ladd,* 50, attore (*The Great Gatsby,* 1949, *Shane,* Il cavaliere della valle solitaria, 1953).

Vita del C. S. C.

« ITALIANI DEL CINEMA ITALIANO » ALLA TV — Ai primi di aprile inizieranno le trasmissioni del programma di Alessandro Blasetti sul nostro cinema, che consterà di cinque puntate. Lo stesso Blasetti ha illustrato, in un'ampia lettera alla nostra rivista pubblicata nel numero di novembre, le caratteristiche del suo nuovo lavoro televisivo. Se non abbiamo dato maggiore risalto a tale documento indirizzatoci dal regista, così legato al Centro Sperimentale e a « Bianco e nero », è stato perché il numero in cui la lettera è apparsa era già composto e non era possibile utilizzare migliore spazio. Di *Italiani del cinema italiano,* tale il titolo del programma, la rivista si occuperà a suo tempo in sede critica.

INGRID THULIN PARLA AGLI ALLIEVI DEL CENTRO — In occasione del soggiorno romano di Ingrid Thulin, sono stati proiettati agli allievi del Centro film di Ingmar Bergman e di Alf Sjöberg interpretati dall'attrice svedese. Al termine del ciclo, Ingrid Thulin si è incontrata con gli allievi ai quali ha tenuto una conversazione sulle sue esperienze di interprete.

PRESENTATO « DZIGA VERTOV » AL FESTIVAL DEI POPOLI — Nel corso del fiorentino Festival dei Popoli, in occasione dell'apertura della Retrospettiva dedicata a Dziga Vertov, il prof. Rotislav Yurenev, dell'Istituto Cinematografico di Mosca, ed il prof. Mario Verdone, capo ufficio studi del C.S.C., hanno presentato, al Piccolo Teatro, il volume di Abramov sul regista sovietico recentemente pubblicato dalle Edizioni di Bianco e Nero. Il volume ospita, oltre alla monografia di Abramov, un saggio di Mario Verdone, « Dziga Vertov nell'avanguardia », una filmografia a cura di Elisaveta Svolova Vertova, una bibliografia a cura di N.A. Narousvili, e una scelta di scritti di Vertov curata da G.P. Berengo Gardin. La traduzione del testo è di Claudio Masetti.

I film della Cineteca Nazionale in distribuzione

Ecco l'elenco dei fim che la Cineteca Nazionale mette in distribuzione, non commerciale per il 1963-64, alle consuete condizioni:

ITALIA

1. **NERONE** (1909) — *riduzione*: Arrigo Frusta (240 metri)
   IL PICCOLO CERINAIO (1914) di Augusto Genina (373 m.)
   CABIRIA (1914) di Giovanni Pastrone (Piero Foscò) (2544 metri).

2. **ANTOLOGIA DEL CINEMA ITALIANO** — I capitolo: **IL FILM MUTO** (1896-1926) a cura di Antonio Petrucci - I tempo (2615 m.)
   [a disposizione anche ed. francese, inglese, tedesca, spagnola e a 16 mm. ini taliano e in francese].

3. **ANTOLOGIA** ecc.
   2 tempo (1.565 m.)
   [a disposizione anche ed. francese, inglese, tedesca, spagnola e a 16 mm. in italiano e in francese].

4. **FIGARO E LA SUA GRAN GIORNATA** (1931) di Mario Camerini (2282 m.).

5. **GLI UOMINI, CHE MASCALZONI!** (1932) di Mario Camerini (1812 m.).

6. **1860** (1933) di Alessandro Blasetti (2040 m.).

7. **PETROLINI**, antologia comprendente: *a*) **IL MEDICO PER FORZA** (1930) di Carlo Campogalliani; *b*) **NERONE** (1930) di Alessandro Blasetti (selezione) (1745 m.).

8. **IL FU MATTIA PASCAL** (1937) di Pierre Chenal (2669 m.).

9. **CONDOTTIERI** (1937) di Luigi Trenker (2448 m.).

10. **IL SIGNOR MAX** (1937) di Mario Camerini (2363 m.).

11. **CAVALLERIA RUSTICANA** (1939) di Amleto Palermi (2225 m.).

12. **ANTOLOGIA DEL CINEMA ITALIANO** — 2° capitolo: **IL FILM SONORO (1929-1943)** a cura di Fausto Montesanti - 1° tempo (2240 m.).
[a disposizione anche ed. francese, inglese, tedesca].

13. **ANTOLOGIA** ecc.
2° tempo (2.972 m.).
[a disposizione anche ed. francese, inglese, tedesca].

14. **PAISA'** (1946) di Roberto Rossellini (3.446 m.).

FRANCIA

15. **AU BONHEUR DES DAMES (Il tempio delle tentazioni,** 1929) di Julien Duvivier (ed. italiana - 2106 m.).

16. **ENTR'ACTE** (1924) di René Clair (420 m.).
A NOUS LA LIBERTE' (A me la libertà, 1931) di René Clair (ed. italiana - 2468 m.).

17. **14 JUILLET (Per le vie di Parigi,** 1933) di René Clair (5 bobine).

18. **NOUS NE SOMMES PLUS DES ENFANTS (Non siamo più dei ragazzi,** 1933) di Augusto Genina (ed. originale - 2279 m.).

19. **VEILLE D'ARMES (Vigilia d'armi,** 1935) di Marcel L'Herbier (ed. italiana - 2941 m.).

20. **CRIME ET CHATIMENT (Delitto e castigo,** 1955) di Pierre Chenal (ed. italiana - 2809 m.).

21. **LES MUTINES DE L'ELSENEUR (L'ammutinamento dell'Elsinore,** 1936) di Pierre Chenal (ed. italiana - 2516 m.).

22. **LA BELLE EQUIPE (La bella brigata,** 1936) di Julien Duvivier (ed. italiana - 2670 m.).

23. **UN CARNET DE BAL (Carnet di ballo,** 1937) di Julien Duvivier (ed. originale - 3154 m.).

24. **DROLE DE DRAME (L'avventura del dr. Molineux,** 1937) di Marcel Carné (ed. italiana - 2179 m.).

25. **MADEMOISELLE DOCTEUR (Salonicco, nido di spie,** 1937) di G. W. Pabst (3008 m.).

26. **CAFE' DE PARIS (Caffè Internazionale,** 1938) di Yves Mirande (ed. italiana - 2300 m.).

27. **ENTREE DES ARTISTES (Ragazze folli,** 1938) di Marc Allégret (ed. italiana - 2113 m.).

28. **LA FEMME DU BOULANGER** (**La moglie del fornaio,** 1938) di Marcel Pagnol (ed. italiana - 3003 m.).

29. **LE JOUR SE LEVE** (**Alba tragica,** 1939) di Marcel Carné (ed. italiana - 2325 m.).

30. **LA FIN DU JOUR** (**I prigionieri del sogno,** 1939) di Julien Duvivier (ed. italiana - 2448 m.).

31. **GOUPI MAINS ROUGES** (1944) di Jacques Becker (2845 m.).

GERMANIA E AUSTRIA

32. **CALIGARI** (**Il gabinetto del dr. Caligari,** 1920) di Robert Wiene (ed. italiana - 1200 m.).

33. **DAS WACHSFIGURENKABINETT** (**Tre amori fantastici,** 1924) di Paul Leni (1758 m.).

34. **KRIMHILS RACHE** (**La vendetta di Crimilde,** 1923-24), 2 parte di **DIE NIBELUNGEN** di Fritz Lang (ed. italiana - 4 bobine).

35. **DIE STRASSE** (**La strada,** 1923) di Karl Grüne (ed. italiana - 2195 m.).

36. **DER LETZE MANN** (**L'ultima risata,** 1924) di F. W. Murnau (ed. inglese - 2448 m.).

37. **DER BLAUE ENGEL** (**L'angelo azzurro,** 1929) di Josef von Sternberg (2723 m.).

38. **SALTO MORTALE** (1931) di E. A. Dupont (ed. italiana - 2365 m.).

39. **DIE HERRIN VON ATLANTIS** (**Atlantide,** 1932) di G. W. Pabst (ed. italiana - 2572 m.).

40. **DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE** (**Il testamento del Dr. Mabuse,** 1932) di Fritz Lang (ed. francese - 5 bobine).

41. **BEL AMI** (1939) di Willy Forst (2783 m.).

42. **KOMODIANTEN** (**I commedianti,** 1941) di G. W. Pabst (ed. italiana - 2749 m).

43. **WIENER BLUT** (**Sangue viennese,** 1942) di W. Forst (ed. italiana - 2989 m.).

SVEZIA

44. **KORKARLEN** (**Il carrettiere della morte,** 1920) di Victor Sjöström (ed. italiana - 1320 m.).

45. **EROTIKON** (**Verso la felicità,** 1920) di Mauritz Stiller (ed. italiana - 1430 m.).

46. **GOSTA BERLINGS SAGA** (**I cavalieri di Ekebù,** 1924) di M. Stiller - I parte (ed. italiana - 1612 m.).

47. **GOSTA BERLINGS SAGA** — 2 parte (ed. italiana - 2273 m.).

48. **EN NATT** (**L'ultima notte,** 1931) di Gustav Molander (ed. italiana [didascalie] - 1919 m.).

49. **BASTARD** (**Il bastardo,** 1940) di Helge Lunde (ed. italiana - 2629 m.).

STATI UNITI

50. **JUDITH OF BETHULIA** (1915) di D. W. Griffith (1358 m.).

51. **I PROGRAMMA CHAPLIN** : *a*) **THE TRAMP** (**Charlot ortolano,** 1915, ed. italiana) ; *b*) **THE VAGABOND** (**Il vagabondo,** 1916, ed. francese) ; *c*) **ONE A. M.** (**Charlot beone.** 1916, ed. italiana).

52. **II PROGRAMMA CHAPLIN** : *a*) **THE COUNT** (**Il conte.** 1916, ed. francese); *b*) **THE PAWNSHOP** (**L'usuraio,** 1916, ed. italiana) ; *c*) **THE RINK** (**Charlot al pattinaggio,** 1916, ed. italiana).

53. **III PROGRAMMA CHAPLIN** : *a*) **THE IMMIGRANT** (**L'emigrante,** 1917, ed. italiana) ; *b*) **THE CURE** (**La cura,** 1917, ed. italiana) ; *c*) **THE ADVENTURER** (**L'evaso,** 1917, ed. italiana).

54. **IV PROGRAMMA CHAPLIN** : *a*) **A DOG'S LIFE** (**Vita da cani,** 1918, ed. italiana) ; *b*) **THE PILGRIM** (**Il pellegrino,** 1923, ed. italiana).

55. **NANOOK OF THE NORTH** (**Nanuk l'esquimese,** 1922) di Robert J. Flaherty (ed. italiana - 1600 m.).

56. **THE MAN WHO LAUGHS** (**L'uomo che ride,** 1928) di Paul Leni (ed. italiana 3028 m.).

57. **HALLELUJAH!** (**Alleluja!,** 1929) di King Vidor (ed. italiana [didascalie] - 2047 m.).

58. **SCARFACE** (1932) di Horward Hawks (2400 m.).

59. **FURY** (**Furia,** 1935) di Fritz Lang (ed. italiana - 1300 m.).

ALTRE NAZIONI

60. **MAT'** (**La madre,** 1926) di Vsevolod Pudovkin (U.R.S.S. - ed. bilingue : francese e tedesco - 1666 m.).

61. **CAPE FORLORN o MENSCHEN IN KAFIG** (**Fortunale sulla scogliera,** 1921) di E. A. Dupont (ed. italiana - 19;4 m.) (Gran Bretagna).

62. **MAN OF ARAN** (**L'uomo di Aran,** 1934) di Robert J. Flaherty (2090 m.) (Gran Bretagna).

Un cinema diverso per un mondo che cambia

colloquio con ROBERTO ROSSELLINI

FIORAVANTI: È da tempo che desideravo per gli allievi un incontro con Rossellini. Lo desideravo per varie ragioni: per rendere onore ad uno dei nostri più grandi registi, uno di coloro che hanno aperto nuove strade alla cinematografia italiana ed alla cinematografia mondiale, e lo desideravo per voi, perché dalla sua viva voce voi apprendeste non solo qualche insegnamento peculiare e specifico della professione ma soprattutto un insegnamento di vita. Rossellini poc'anzi mi diceva di aver rinunciato al cinema e io mi sono detto che anche questo potrebbe essere un insegnamento per coloro che si avviano a questa professione quando è una persona come Rossellini a formulare un'idea del genere, e sebbene io mi auguri di certo che non sia una decisione definitiva, è certamente una decisione che fa riflettere.

Voi avete visto una buona parte, quantitativamente e qualitativamente, delle opere di Rosselini; so con quanto entusiasmo le avete accolte e con quanti applausi avete molte volte accompagnato la visione di film che al loro apparire non ebbero il dovuto successo di critica, che furono allora scarsamente considerati, ma che sono diventati poi film da cineteca, film che si considerano cioè come pietre miliari lungo il cammino della storia del cinema. Questo significa che Rossellini è veramente un artista, la cui attività compie azione di rottura anticipando i tempi rispetto alla sensibilità dello spettatore comune, ed è per questa ragione che i suoi film difficilmente ottennero il successo all'atto stesso della loro apparizione. La storia equilibra le posizioni e stabilisce gli autentici valori.

D. (Guido Cincotti): *Io vorrei incominciare chiedendole di spiegarci la sua intenzione di abbandonare il cinema.*

R.: Non so, forse è dovuto all'età. Ma credo che la ragione vera e profonda sia questa: mi pare che stiamo attraversando nel campo della cultura un periodo di gravissima crisi e anche il cinematografo in un certo senso è responsabile di questa crisi. Perché ne è responsabile? Perché agita al cospetto di masse molto vaste quelli che sono i problemi della cultura di oggi; e a me non soddisfa che l'arte di oggi sia rivolta a rappresentare esclusivamente idee astratte. Questa è la ragione per cui rompo con il cinema, perché se si rimane legati all'organizzazione dell'industria quale essa è, si è fatalmente obbligati a seguire la moda, più o meno. Io ho fatto delle esperienze che talvolta — come voi siete stati così benevoli di dire — la critica ha riconosciuto dopo, molte volte posso aver fatto degli errori, ma la verità è che quando abbiamo cominciato, nell'immediato dopoguerra, era per un bisogno prorompente, un bisogno — che oltrettutto nasceva dalla gioventù, che è una qualità immensa — di rompere con gli schemi, di buttarsi tutto dietro le spalle, di ricominciare tutto da capo. È stato faticoso, qualche cosa si è fatto, dei passi avanti certamente ci sono stati, però poi tutto il problema della cultura nel dopoguerra mi pare sia divenuto sempre più confuso, sempre più lontano dai nostri sentimenti umani; questo è quello che mi ha preoccupato.

E allora che cosa cerco di fare e cosa sto facendo: conosco un mestiere, quello di adoperare la pellicola, più o meno bene, ma è quello che so fare, cerco quindi di mettere a profitto questo mio mestiere per realizzare qualche cosa che si stacchi dal cinema spettacolare e serva invece a promuovere una riconsiderazione di tutti i problemi, di tutti i dati che compongono il nostro mondo culturale.

Io credo che l'attuale confusione sia dovuta a mille fattori, uno dei quali, per esempio, è il modo in cui si svolge l'insegnamento da cento anni a questa parte. L'insegnamento nelle università è, per esempio, fatto per degli specialisti e perde quindi di vista orizzonti più vasti che oggi la maggior conoscenza del mondo sta dilatando con rapidità vertiginosa. E allora che cosa succede di questa nostra civiltà che bene o male, con tutti i difetti che può avere, noi abbiamo costruito? Credo che abbiamo imboccato una strada sbagliata e non mi stanco mai di citare quel che ha detto Mac Donald in un saggio apparso nella rivista « Diogene », e cioè che oggi si verifica lo strano fenomeno che il pubblico — sia se

composto di adulti che di bambini — per la diffusa presenza dei mezzi audiovisivi, primo fra tutti il cinema, vede indiscriminatamente gli stessi prodotti, che se sono buoni e validi per gli adulti non lo sono per i bambini. Partendo da questa considerazione che mi sembra profondamente vera, io non mi preoccupo di fare dell'arte, ma di chiarire di nuovo i problemi, affrontandoli alla radice, come se dovessimo ricominciare a scrivere l'alfabeto.

D. (CINCOTTI): *Si, si, ma la mia voleva essere una domanda di rottura che provocasse questo suo chiarimento.*

D. (MARIO VERDONE): *Forse sarebbe più opportuno che allora Rossellini concludesse la sua esposizione dicendo quello che sta facendo ora, perché si sa da tempo che egli non vuol fare più del cinema, però si sa anche che di recente ha presentato, per esempio durante la rassegna del film didattico a Capri, un film sugli Etruschi. Allora lo fa o non lo fa il cinema? Se lo fa, che tipo di cinema è il suo? E come lo fa dal punto di vista tecnico? Come lo fa rispetto ai suoi precedenti film? Si parlava allora di una specie di cinema quasi improvvisato, di un suo disprezzo per la sceneggiatura, di un disprezzo del nesso logico; come si comporta ora rispetto a questo nuovo tipo di film che sta facendo?*

R.: Mi vorrei fermare un momentino sul disprezzo del nesso logico. Disprezzo del nesso logico no. Ma proprio per rispettare un nesso logico, bisogna qualche volta violare nell'atto in cui si scrive un copione alcuni limiti di una logica d'ordine teorico che non hanno niente a che vedere con la verità. Per il resto è questione di intenderci sulla parole. Verdone ha detto che io faccio un film. Certo adopero pellicola, ma non l'adopero, come dicevo prima, per fare film di fantasia, perché non mi interessa assolutamente tutto quello che è drammatizzazione. Mi pare tanto poco importante quanto poco attraente, perché quali sono i problemi, quali sono i temi? Possiamo parlare del sesso? Beh, ne abbiamo parlato un po' troppo e non mi interessa più. Forse anche per l'età, non so, ma d'altra parte si è detto talmente tutto che non so come si possano trovare degli altri validi motivi. Vogliamo parlare di problemi sociali? Abbiamo parlato di tutti i problemi sociali, tutti i lamenti sono stati fatti, e con questo non voglio dire che non ci sia certamente bisogno di farlo, dato che moltissime cose non funzionano come dovrebbero, però rimaniamo sempre attaccati a visioni che sono assolutamente parziali perché ci mancano i dati generali.

Per esempio che cosa sappiamo noi — io perlomeno non lo sapevo e mi sto ora informando — di quel che è successo nel

mondo quando si è verificata quella immensa trasformazione rappresentata dalla rivoluzione industriale, dalla quale poi è nato il mondo di oggi con tutti i travagli attuali, il comunismo, il socialismo, il fascismo e tutte le altre ideologie politiche? Quella rivoluzione nasce da un fenomeno preciso, da un fenomeno di trasformazione tecnica, di conquista scientifica. Ora, se non si hanno chiare queste coordinate, come si può capire il senso di quello che oggi succede? E allora: vale la pena di raccontare la cronaca, fermarci alla cronaca, raccontare quello che succede, senza poi saperlo inquadrare storicamente? Questo è il punto. Ecco perché abbandono il cinematografo.

Il cinematografo, secondo me, e, in generale, tutta l'arte, tutta l'attività intellettuale moderna sono fermi ad osservare dei fenomeni immediati, io cerco invece di risalire alle componenti di questi fenomeni. Per questo sono alcuni anni che mi sono messo a studiare per rendermi conto che cosa è il mondo, e quali sono le componenti del nostro mondo di oggi. Logicamente sono delle componenti che risalgono alla preistoria. E allora io, con la collaborazione di persone che mi potevano insegnare molto, ho cercato prima di tutto di stabilire un programma di lavoro allo scopo di svolgere una attività che possa essere utile soprattutto a fini didattici.

Ed ora vengo agli Etruschi. Abbiamo stabilito fra le cose da fare quelle che potevano essere di più facile comprensione e di più facile accettazione da parte delle masse alle quali sono rivolte e — intendiamoci — le masse sono per me prima di tutto gli adulti. Abbiamo deciso di partire dall'età del ferro per realizzare un documentario — un film, chiamatelo come vi pare, perché non so come si possa esattamente classificarlo dato che non somiglia a nessuno dei film prodotti fino ad oggi — con il quale in 5 ore racconto la storia dell'umanità dall'epoca degli Etruschi fino ai nostri giorni. Perché dall'epoca degli Etruschi? Perché quel popolo è il primo che ha realizzato un centro di attività industriale, che ha portato una rivoluzione profonda nelle attrezzature, negli atteggiamenti, quindi nell'economia del mondo, ed uso la parola « economia » nel suo senso primo come l'elemento che determina il profilo di una civiltà e quindi anche la forza, e non nel senso di ricchezza perché oggi questa parola « economia » si è un poco distorta nel significato. Evidentemente la struttura nel mondo si è mutata nel momento in cui è apparso il ferro. E a Populonia, cioè nell'isola d'Elba, nel bacino del Mediterraneo, c'era il centro della produzione del ferro.

Parliamo di 900 anni prima di Cristo, Roma ancora non esisteva. Gli Etruschi avevano scoperto il ferro, lo producevano e lo sapevano fondere, ma non lo utilizzavano perché lo ritenevano un materiale vile e lo vendevano a quelli che venivano da sud e che erano poi i Greci. Mica male, no? Il film comincia da lì e attraverso questo filo di ferro, se volete, racconta tutte le grandi trasformazioni che si sono verificate nella struttura della società, nella evoluzione del costume ecc. ecc. Il racconto procede per sommi capi perché non si può narrare in 5 ore la storia del mondo, ma credo che le fasi di questa trasformazione sono nel film chiaramente dette ed esposte. Per darvi un esempio di come procede il racconto, ricordo che a un certo momento appare la polvere da sparo, altra svolta colossale nella storia del mondo. E come si fa la polvere da sparo? La polvere da sparo si fa col salnitro, col carbone e con lo zolfo. Il salnitro dove si trova? In natura non esiste. È l'umidità che fiorisce sui muri. Certo fa un certo effetto constatare che il mondo è stato trasformato anche con l'umidità che fiorisce sui muri ... Basta allora mettersi a fare una ricerca di questo genere per scoprire cose assolutamente straordinarie. Per esempio ho trovato una cosa interessante e cioè che i Greci chiamavano l'Elba e la costa della Toscana « Aitaleia », vale a dire « paese del nerofumo », perché c'erano centinaia di forni che fondevano ferro. Mi pare che questa sia una scoperta, che nessuno aveva mai sottolineata mentre si cercava tanto affannosamente l'origine del nome « Italia ». Questo per dirvi quante curiosità si possono scoprire per strada. Ebbene tutto il film è fatto così.

D. (FIORAVANTI): *Mi pare dunque che lei non creda più al cinema realizzato secondo le forme tradizionali che si riallacciano ad una antica drammaturgia.*

R.: Non ci credo in questo momento.

D. (FIORAVANTI): *Mi pare insomma che la sua requisitoria contro il cinema, riguardi solo una certa produzione di oggi e non tutto il cinema, specie del passato. Io credo che la crisi esiste e bisognerebbe porsi alla ricerca delle cause che producono l'attuale situazione.*

R.: La crisi investe tutta la cultura. Per gli uomini della nostra generazione significava qualche cosa quando si diceva: « Quello è un uomo colto ». Oggi, chi può esser definito un uomo colto? Si può dire al massimo: « Quello sa un sacco di cose », perché credo

effettivamente che la conoscenza, la visione panoramica del mondo che è poi la cultura, ha finito per mancare, si è sgretolata, a causa di mille fenomeni, che prima ho cercato di illustrare molto brevemente, però è un fatto che credo bisogna avere il coraggio di dire.

D. (MELLONI, allievo del I anno di regia): *Se capisco bene, quello che lei vorrebbe fare è una ricerca quasi di carattere antropologico, cioè un insieme di informazioni e di elementi sulla storia dell'uomo. Ora lei pensa che attraverso questa raccolta, questa sistemazione di elementi, si possa dare all'uomo di oggi una prospettiva, che naturalmente già si presuppone ben definita da parte di chi fornisce questo materiale di informazione?*

R.: Io credo che è già un fatto importantissimo fornire gli elementi. È un lavoro che va fatto con una estrema serietà e con una grande modestia, anche rinunciando a certi sogni, perché di tanto in tanto la tentazione di aggiungere un commento, di introdurvi la propria personalità, affiora, ed io cerco veramente di non farlo. Posso forse inconsciamente farlo, ma non deliberatamente.

D. (MELLONI): *Questa mia domanda si inserisce in un dibattito culturale molto più vasto. Poche settimane fa leggevo proprio su un settimanale di cultura il parere di Umberto Eco, il quale proponeva, anziché catalogare i fatti sulla base di una ideologia predeterminata, di fare proprio quest'opera di informazione, ma il dibattito arrivava al punto che se non si fornisce una prospettiva a questa raccolta di dati, in fin dei conti si ritorna al punto di partenza, cioè si dà all'individuo un nuovo vasto materiale conoscitivo, del quale però non ha alcuna possibilità concreta di utilizzazione.*

R.: È una questione di punti di vista strettamente personali. Siccome ho molta fiducia negli uomini, credo che se gli uomini hanno tutti i dati del problema sanno trovarsi da soli la soluzione. Ci sono quelli che non credono a questo, hanno cioè minore fiducia negli uomini e pensano, anche con intenzioni lodevolissime, di dover indirizzare gli altri. Io credo di non dover fare quest'opera di guida perché mi ritengo personalmente soddisfatto se riesco a fornire, con una estrema chiarezza, con una estrema onestà, i dati del problema.

D. (MELLONI): *Volevo soltanto completare la domanda. Mi sembra che coloro che oggi si accingono a fare il cinema, si pongono o sul piano della riproduzione più o meno artistica della realtà, o su quello di fare il « cinéma-vérité ». Lei non pensa che una di queste due strade possa assicurare uno sbocco alle idee che ci ha dianzi esposto?*

R.: Non credo al « cinéma-vérité » che si è fatto fino ad oggi, perché non credo agli uomini che fanno il « cinéma-vérité ». Questo

lo posso dire tranquillamente perché è una polemica che ho avuto con i fautori di questo cinema quando ho incontrato a Parigi Edgar Morin, Jean Rouch e l'americano Richard Leacock. A un certo momento nella discussione, molto caotica per la verità, tutti mi hanno dato la stessa risposta: noi facciamo questo perché non sappiamo inventare una storia e non sappiamo fare una sceneggiatura. Beh, una denuncia di impotenza totale! Ecco perché non credo al « cinéma-vérité ».

Poi per credere al « cinéma-vérité » bisognerebbe essere psicanalista convinto, perché se no che cosa possiamo cogliere dalla verità immediata? Migliaia di gesti e di atteggiamenti che sono conosciutissimi, sono elencati nel vocabolario. Basta andare a prendere un vocabolario e li troviamo lì. Che bisogno c'è di andare a fare questa ricerca? Se questo tipo di cinema serve per andare un poco oltre, per andare alla scoperta di un uomo più intimo, allora, a questo punto, il « cinéma-vérité » non è più « cinéma-vérité », ma esame psicanalitico. E lei crede che si riesca a fare un esame psicanalitico con un proiettore acceso in faccia?

Mi ricordo a questo proposito di una riunione fatta all'UNESCO dal nostro caro Enrico Fulchignoni. Nella sala c'era una macchina da ripresa messa per terra, guardata dai presenti come un idolo. « È una macchina maneggevole! » sentivo ripetere e chissà che cosa si voleva dire, anche perché trovo ridicola questa continua mitizzazione che si fa del cinema e dei suoi mezzi tecnici. Devo purtroppo dire che c'è un sacco di gente, che da trent'anni fa il mestiere del cinema e che, quando va in sala di proiezione, si stupisce di quel che vede. In proiezione si deve vedere solo quello che si è visto al momento della ripresa. Non ci può essere stupore. Io giro il film e in proiezione non ci vado, perché se mi hanno sbagliato un bagno di sviluppo, me lo dicono per telefono. Tutto qua. Se l'operatore non è completamente addormentato, beh! quello che ho visto mentre giravo, deve essere sullo schermo e non può stare in un'altra parte, capisce? Invece c'è ancora chi crede al miracolo.

D. (SALTINI, allievo del II anno di regia): *Rossellini adesso ha parlato di quello che vuol fare, mi interesserebbe che parlasse un po' di quello che ha fatto in tutti questi anni. In particolare, non tanto dei primi film, cioè non tanto di* Roma città aperta *e* Paisà *sui quali tanto si è detto e che ormai sono perfettamente situati e valutati in tutti il loro valore, quanto forse di altri film che a me interessano molto come, per esempio,* Francesco giullare di Dio, India *e anche* Europa '51. *Altra cosa che mi interessa conoscere è il*

pensiero di Rossellini a proposito di un certo discorso che fanno i registi francesi, cioè Godard, Truffaut ecc. improntato a grande apprezzamento per i film di Rossellini e a polemica, anche sprezzante, nei confronti di altri registi italiani, come per esempio Fellini e Antonioni. La questione la vedo in questi termini: in un certo senso condivido questo giudizio, non tanto però come un giudizio estetico. Per esempio, io penso che Antonioni sia un grande regista e che abbia un grande valore, proprio per un atteggiamento polemico nei confronti di un certo modo di affrontare i problemi e anche di certi contenuti. Lei accennava poco fa al fatto che non le interessa questo tipo di cinema in cui appunto si stanno a confessare ancora le proprie angosce in una vana ricerca, senza un preciso significato, imbevuta di scontento e di solitudine. I registi francesi, come Godard e Truffaut, mi pare che facciano un lavoro completamente diverso dai nostri Fellini e Antonioni. Essi si ricollegano più a Rossellini nel senso che da un lato cercano maggior immediatezza e dall'altro un maggiore distacco intellettuale nei confronti delle cose, senza confessioni soggettive e sentimentali. D'altra parte lei dice che non le interessa più il cinema. Io personalmente penso che effettivamente il lavoro di alcuni registi italiani sia culturalmente superato anche se Fellini e Antonioni hanno ottenuto dei risultati importanti. Per contro il lavoro di Godard e di Truffaut mi appare importante, e costituisce veramente un precedente da cui non ci si può allontanare. Ora ricollegando le due domande, quella riguardante i suoi film, come Francesco, India, Europa '51 *ecc., e quella relativa ai citati registi francesi, vorrei sapere che cosa pensa di un cinema così impostato, che ha tanti legami con certi suoi film.*

R.: Per me fare una difesa delle cose che ho fatto, e specialmente degli ultimi film, sarebbe compito semplice ed istintivo, ma il discorso sarebbe troppo lungo. Dico subito però che effettivamente io a *Europa '51* tengo moltissimo, come tengo, più di tutti quanti i miei film, a *Viva l'Italia*. Questo forse vi scandalizzerà, ma è la verità anche perché quel film rientra molto nello schema delle cose che faccio adesso. La mia posizione polemica, se vogliamo chiamarla così, il mio distacco dal cinema, non è riferibile a questo o quell'artista, per me tutti apprezzabilissimi, ma a questioni di fondo, che coinvolgono, come ho già detto, il problema generale della cultura. Per quello che riguarda questi giovani registi francesi, le dirò come sono nati i miei rapporti con loro. Io stavo in Germania e un giorno ho ricevuto una lettera da un signor Truffaut che non conoscevo assolutamente. Avevo girato *Viaggio in Italia* e il distributore francese, che era anche coproduttore, aveva modificato completamente il film, gli aveva cambiato il titolo chiamandolo *La divorcée de Naples* e ne aveva rimanipolato persino la storia. Nella lettera il giovane Truffaut mi informava di aver promosso un'azione della critica francese al fine di bloccare il film e di farne mettere

in circolazione una copia non doppiata ma fornita di sottotitoli. E vi riuscì. Da questo fatto è nata l'amicizia per questi ragazzi che mi sono stati sempre vicini con amore forse esagerato. Ora cosa ho cercato di fare con loro? Ho cercato di promuovere quello che poi in realtà si è verificato in quell'esplosione che è stata la « nouvelle vague ». Io predicavo infatti a questi ragazzi una cosa che mi aveva sempre assillato e che io stesso avevo cercato in un certo senso di rendere effettiva: di liberarsi dalle grandi strutture industriali e di fare dei film a bassissimo costo, anche attraverso l'impiego dei mezzi tecnici meno costosi. Non abbiamo mai avuto discussioni di carattere teorico, se cioè bisognasse fare film realisti o non realisti o film surrealisti ecc., poiché quello che mi sembrava più importante era promuovere questa fioritura di minuscole produzioni che riuscissero perlomeno a proporre all'attenzione del pubblico delle forze nuove. Questo è lo sforzo che abbiamo fatto, e in realtà anche se siamo molto amici, ci vediamo continuamente, ed io sono un po' la loro madre, il loro padre, la loro balia, cioè quando loro hanno qualche guaio, anche personale, vengono da me; non abbiamo mai veramente parlato di problemi estetici. Credo che in fondo quello che loro vedevano nei miei film era appunto il disprezzo per la forma tradizionale del cinema. Io ricordo che c'è stato un periodo in cui non c'era critico che non accusasse i miei film di essere girati male, o me di essere disattento o addirittura distratto. Ebbene questo, che era un'accusa per una certa critica molto legata a forme più tradizionali, eccitava invece questi ragazzi. Quindi io credo che il loro entusiasmo non fosse tanto dovuto alla materia artistica quanto al modo col quale le cose erano espresse e poi anche all'atteggiamento mentale di libertà, vera libertà totale che porta insomma a non legarsi a niente. Io stesso poi non è che conosca tutta la produzione « nouvelle vague ». *Le carabiniers,* di cui sono anche coautore della sceneggiatura, non l'ho mai visto, non ho visto l'ultimo film della Bardot *Le mépris* (Il disprezzo) che è stato per Godard un dramma colossale. Ho visto *Jules et Jim* (Jules e Jim) e mi è piaciuto moltissimo. E sono tutte cose che ho visto nascere, perché pensate che nel 1956 sono andato da un produttore francese e gli ho portato un progetto comprendente *Le 400 coups* (I 400 colpi) di Truffaut, il primo film di Chabrol, molte idee di Godard, chiedendogli di darci venti milioni di franchi, e io avrei fatto il produttore di questi film, ma non siamo riusciti a conclu-

dere. Io me ne sono poi andato in India e loro poco alla volta sono riusciti a fare i loro film. Questa è la storia.

D. (SALTINI): *Quindi il suo giudizio negativo sul cinema è ristretto un po' al cinema italiano attuale.*

R.: No, non riguarda soltanto il cinema, il problema per me è problema della cultura. Il cinema si inserisce bene o male nel discorso della cultura moderna; e poiché è un mezzo estremamente efficace anche perché tocca delle masse enormi ed è quello che determina il costume, per questo il mio atteggiamento contro il cinema è molto violento, proprio perché esso ha questo potere condizionante senza il quale non ci sarebbe nulla da temere. Ma veda per esempio quello che accade oggi nel campo della editoria: se lei va a parlare con un qualunque editore, in Francia soprattutto, ma anche qui in Italia, si sentirà dire che tutte le opere di divulgazione stanno ottenendo un grande successo. In Francia gli editori cercavano ogni anno una Sagan, oggi cercano collezioni di divulgazione scientifica poiché i grandi successi librari sono questi. Questo che cosa vuol dire? Che il pubblico ha sete di sapere e dato che per parte mia anch'io ho sete di sapere, ecco che mi interessa fare un'opera come questa di cui stiamo parlando.

D. (SALTINI): *Penso che a noi allievi gioverebbe molto, anche al di là di questo rapporto dalla cattedra ai banchi, mantenere un qualche contatto con lei.*

R.: Ma io di questo la ringrazio e le dico che lei mi offre un qualche cosa di molto prezioso perché, vede, io adesso sto lottando in modo spaventoso perché non è facile mettere in moto delle cose nuove, e sono riuscito a fare questo primo film, chiamiamolo così, che riguarda il ferro, ma il mio programma è vastissimo e io non voglio assolutamente fare il regista. Io ho bisogno di passare le notti al tavolino, intanto ad imparare, per cercare poi di riassumere tutto ciò che sono riuscito a sapere in modo da renderlo chiaro ad altri ignoranti come me. Questo è già un lavoro enorme, e quindi non voglio interessarmi d'altro. Il film sul ferro ora lo ha diretto mio figlio, l'ha fatto mio figlio, non è per nepotismo, ma insomma ce l'avevo lì e fra le altre cose me lo sono ritrovato a ventidue anni con il guaio che si era messo a fare del cinema, beh! è un guaio grosso, e io chiedo scusa se lo vengo a dire proprio in questa sede, ma ho cercato di fermarlo, di indirizzarlo perlomeno

a fare delle cose utili e valide. Quindi la sua offerta di contatti non deve restare un desiderio, deve essere un fatto reale, poiché io sarei ben lieto di poter trovare dei collaboratori qui, tra voi.

D. (FAENZA, allievo del 1° anno di regia): *Reputo molto interessante quello che lei ha detto a proposito della crisi della cultura contemporanea, ma mi sembra che questo suo orientarsi verso altre problematiche come ad esempio la divulgazione didattica, e già lo si può ravvisare in alcuni tra i suoi ultimi film, per esempio in* Viva l'Italia *e in* India, *significhi magari allontanarsi dal nostro tempo. Per esempio nell'età alessandrina un Apollonio Rodio e un Callimaco rifiutavano la contemporaneità di un Platone, di un Aristotele per ritornare alle mitologie. Se insomma una crisi esiste, essa è attuale, è crisi dell'uomo, e allora io non vedo perché lei voglia dirigersi verso altri campi e poi magari ricondursi all'uomo attuale quando potrebbe benissimo fare un'opera di riflessione già sull'uomo tale come ha fatto per esempio nei suoi primi film, in* Roma città aperta, Germania anno zero, Europa '51, *i cui titoli sono già indizi di una riflessione sulla crisi di quei tempi. Perché oggi estraniarsi da questa crisi e andare in altri campi e seguire altre piste? La divulgazione può essere un fatto molto importante, ma seguire lo sviluppo della storia dell'uomo dalle origini è impresa difficilissima.*

R.: Il fatto che sia cosa difficilissima non è una scusa per non affrontarla, anzi proprio perché è difficilissimo bisogna farlo, secondo me; ed è giusto quello che lei mi dice, ma in termini semplicemente di polemica, non credo che sia giusto sostanzialmente. Perché? Perché prima di tutto non credo che oggi ci sia un Socrate, un Platone, io perlomeno non li conosco, non li vedo; e se non li vedo, non esistono. Poi perché io sento il bisogno di sapere, di orizzontarmi di nuovo e questo bisogno, che credo estremamente diffuso, dice un qualche cosa, dice che la gente ha sete di informazione, di notizie, di conoscenze, proprio per bene ubicarsi nel mondo e nella società. Si sono avute scoperte che hanno rivoluzionato il mondo, ma che ben poco hanno inciso sull'uomo. È del 1914 la teoria della relatività e quindi della nostra ubicazione nell'universo. Ebbene noi viviamo, da questo punto di vista, esattamente ancora come all'epoca copernicana. Mi si può obiettare che l'evoluzione scientifica e filosofica non interessa quando il problema umano resta sempre uguale, immutato. Eppure sono proprio i problemi dell'uomo che sono cambiati. Dalla convizione che l'uomo fosse al Centro dell'Universo nasceva una quantità notevole di componenti, ma quando quest'uomo si è spostato, dal centro alla periferia, immediatamente si sono aperte molte altre prospettive e

tutto ha preso degli altri significati. Ora io credo e spero che se noi ci riubichiamo nel mondo nostro tale quale è, e non in un mondo immaginario quale lo sognano gli astratti, da questo orizzonte nuovo che ci si delinea intorno, certamente dovrà nascere un altro tipo di uomo. Questa è la mia ferma convinzione.

D. (MORANDI, allievo del 2° anno di regia): *Vorrei prima di tutto polemizzare con Saltini e poi proporre un'altra domanda. Noi giovani, quando facciamo quelche cosa, crediamo nell'autobiografia, ma allorché usciamo dall'infanzia, ci accorgiamo che il riferimento alla propria vita non basta più e che abbiamo bisogno di un altro mondo e di altri mezzi. Il mio collega Saltini sente il bisogno razionale di staccarsi dell'autobiografismo e cerca la soluzione ricollegandosi al nuovo cinema francese. Ora vorrei polemizzare con il mio collega perché la rappresentazione della realtà, così devitalizzata, che ci danno i francesi non è inseribile nella struttura dell'uomo italiano che ha numerose risorse per costruire e per non limitarsi a fare giochetti d'intelligenza od esercitazioni d'accademia. Sebbene io li apprezzi come uomini di cinema, non mi sento partecipe del loro mondo perché sento di avere esigenze maggiori. L'autobiografismo che è probabilmente un residuo dell'infanzia, e la rappresentazione intellettuale della realtà dei francesi sono due strade inadeguate e non credo che sia un atto di superbia se io cerco di trovare una terza strada, che non so quale può essere e per questo domando che la discussione si orienti in questo senso.*

R.: Tutto dipende da noi stessi, ed è importante che ognuno sia sé stesso senza preoccupazioni di raggiungere il successo. Quando lei affronterà la professione con coraggio, molte botte le cadranno in testa, ma questo è un destino al quale non si può sfuggire. Lei faccia proprio così, perché è questo che va fatto: andare incontro alle botte in testa.

D. (MORANDI): *Nella decisione da lei presa di abbandonare il cinema, ha forse influito un giudizio deludente che lei si è formato di alcuni suoi collaboratori (ricordo qui alcuni intellettuali di sinistra con i quali, specie nel periodo della guerra, ebbe familiarità di rapporti) che io vedo oggi come piccoli borghesi, senza possesso di un'ampia visione del mondo e della vita?*

R.: Quello che le posso assicurare è che mai mi son fatto mettere i piedi in testa da qualcuno, mai, di questo può star sicuro. Come si svolgevano queste collaborazioni? È una storia troppo lunga.

D. (SILVESTRINI, allievo del 1° anno di regia): *Che la cultura stia passando attraverso una crisi, è ammesso da tutti, ma direi che nel cinema c'è minore crisi che in altri campi. Sono d'accordo che bisogna trovare per*

l'uomo una nuova ubicazione, però mi trova perplesso il modo con il quale lei lo fa: partire dagli Etruschi e fare in cinque ore la storia di tutta l'umanità.

R.: L'ubicazione dell'uomo è una delle tante cose che bisognava stabilire.

D. (SILVESTRINI): *Questo studio della storia sarebbe molto più interessante se riesaminasse completamente la storia passata per rompere con lo schema ufficiale e non si limitasse alla mera informazione. Noi siamo uomini di questo ventesimo secolo nel corso del quale si è aperta un'epoca nuova della quale non sempre abbiamo coscienza completa e pertanto penso che in un primo luogo dobbiamo conoscere questo momento attuale per poi risalire al passato, e vederlo sotto una prospettiva nuova.*

R.: Il momento attuale nasce da una quantità di travagli, da un continuo ripetersi di nascite, e per conseguenza non è possibile analizzare il presente, senza riferirsi al passato.

D. (SILVESTRINI): *Sì, questo è chiaro, ma io volevo dire che questa indagine del passato dovrebbe avvenire in un'altra prospettiva in base alla nostra ubicazione di oggi.*

R.: Ci possono essere tanti punti di vista quanti siamo qui o quante persone esistono nel mondo. Quindi tutto può essere giusto, come non c'è niente che sia assolutamente giusto. Io vi dico quello che io sto facendo, modestamente, con tutte le imperfezioni che conosco benissimo. Mi auguro anzi che il mio lavoro sia imperfettissimo, perché se non lo fosse, non sarei un uomo, e allora non mi divertirei più.

D. (SILVESTRINI): *In che posizione lei situa, nell'interno della sua opera,* Francesco giullare di Dio, *non perché sia un film che si distacca dagli altri, anzi non esiste addirittura soluzione di continuità, secondo me, tra* Francesco giullare di Dio *ed* Europa '51; *sono la stessa storia, ma per esempio se dovesse rigirare oggi a tutti i costi* Francesco, *come lo girerebbe?*

R.: Questa è una domanda che non mi sono mai posta, ma forse lo rifarei allo stesso modo, identico, così farei meno sforzo.

D. (TAMBURO, allievo del 2° anno di scenografia): *Per il film* Francesco giullare di Dio *vorrebbe essere tanto gentile da chiarirmi prima un dubbio: su quale piano pose tutta la storia? Su quello ironico oppure su di un piano realistico inteso a rappresentare gli avvenimenti secondo una visione popolare del tempo?*

D. (GALANTUCCI, allievo del 1° anno di costume): *Su quale piano, Rossellini, lei ha voluto mettere il film* Francesco giullare di Dio? *Ha voluto spontaneamente esagerare la semplicità di questi frati in modo da far diventare il film quasi una farsa, o è partito con l'intento di portare sullo schermo fatti storici?*

R.: Per me era importantissimo in quel momento affermare tutto quello che era possibile contro la furberia. Cioè la semplicità mi pareva veramente, e lo credo ancora oggi, un'arma strapotente. La semplicità, la non violenza, l'innocenza, sono armi strapotenti. L'innocente confonderà sempre il malvagio, di questo sono assolutamente convinto, e in questa nostra epoca possiamo dire di averne avuto un esempio clamoroso nel Gandhismo. Questa è una delle grandi rivoluzioni che si sono compiute in questo secolo usando l'arma della non violenza, della innocenza, del candore. Quindi mi pare estremamente importante. Poi, se ci vogliamo riportare al momento storico, dobbiamo pensare che quelli erano secoli crudeli e violenti, e che in quei secoli di violenza sono apparsi Francesco d'Assisi e Caterina da Siena. Così che il viaggio di S. Caterina da Siena per andare ad Avignone per riportarsi il Papa a Roma attraverso un'Italia in preda ai banditi senza che nessuno abbia osato toccarla, è un fatto importante. E poi andiamo ai Fioretti. È molto difficile trovarne una edizione completa perché tutti i fioretti di fra' Ginepro, ad esempio, in generale non esistono, sono stati purgati, proprio perché sembravano troppo semplici. E invece quel che mi interessa e mi commuove è proprio vedere un uomo che non è certo uno sciocco ma che ha il coraggio di essere umilmente un uomo, con tutte le sue debolezze.

D. (ZIGLIOTTO): *Lei ha esordito dicendo che questo suo tentativo di fare del cinema didattico è un atto di coraggio. Io invece lo reputo tutt'al più un atto di saggezza, forse dovuto — come lei ha detto prima — all'età, poiché lei, avendo già avuto la sua parte, e una notevole parte senz'altro nella storia del cinema, con i suoi tentativi di quindici, vent'anni fa, ora può anche permettersi questo ripiegamento sulle posizioni raggiunte e cercare di ricapitolare. Mentre per noialtri giovani che abbiamo ancora tutta la vita da spendere, mi sembrerebbe una rinuncia chiudersi in casa a fare opera di catalogazione.*

R.: Fare il catologo delle conoscenze non credo che sia un'opera meschina. Quando io ho cominciato a fare il cinema, la cultura attraversava un periodo abbastanza straordinario, era l'epoca che ci recavamo agli Avignonesi dal nostro Anton Giulio Bragaglia, c'erano in

aria centomila suggestioni: questo è il punto, la disposizione mentale con cui si inizia la carriera. Ci si può irregimentare in questa categoria o in quest'altra, è una questione di scelta di categorie, è una questione di libertà. Ma io credo che qualsiasi possa essere la scelta, il punto fondamentale nella vita è avere coraggio. Se uno ha coraggio non sceglie nessuna categoria, va alla ricerca di una sua verità. E allora credo che anche se oggi io faccio l'elenco, questo elenco possa essere utile a tutti, perché lo ritengo una necessità assoluta. Io nella mia esperienza — torno ancora a ripeterlo — di uomo normale, che in 57 anni di vita ritengo di avere assimilato, sono ugualmente convinto di non sapere niente, e questa non è una battuta, non è una posizione dialettica, è una verità e quandi mi sono convinto di questo mi sono accorto che seguitavo a dibattere il dramma di una formica mentre nell'universo stava esplodendo una galassia, e il dramma della formica ha cessato allora di interessarmi. Se c'è un mondo che si sta disgregando, è necessario che io lo sappia, se no, è logico, mi fermerò sempre al dramma della formica. Quindi bisogna fare l'elenco proprio per ricordare a un certo momento che il mondo ha fatto un altro grandissimo passo avanti. Uno può essere pro o contro a questo stato di cose. Tutti sono disgraziatamente troppo contaminati dalle idee politiche. Il mondo di oggi è un mondo eminentemente polemicizzato, ed è politicizzato perché vive sotto un'insegna ipocrita che è l'insegna della libertà, tanto è vero che il mondo ha sempre avuto la libertà fino a che non l'ha enunciata. Dal momento che la parola libertà è stata pronunziata e che si è fatta la prima rivoluzione nel mondo sotto l'insegna della libertà, da quel momento si sono messi in atto tutti i metodi per ammazzare la libertà. Come si ammazza la libertà? Con le baionette, con i corpi di polizia speciali, oppure in un'altra maniera: rimbecillendo la gente, e di esempi nella storia ce ne sono molti. L'impero romano adottava il sistema di rimbecillire la gente. A Roma c'erano 182 giorni di ferie obbligatorie all'anno, cioè metà dell'anno ci si riposava, e l'altra metà si lavorava poco. Poi c'erano le aggiunte, una specie di mance, che gli imperatori davano ed erano mance di venti, trenta giorni alla volta. Perché tutto questo? Perché a un certo punto la vita dell'impero si era organizzata secondo un certo determinato corpo che aveva un metabolismo ben preciso e l'importante era non toccarlo. Per questo bisognava mettere tutti a riposo; guai se c'era uno che aveva l'« hobby » di fare qualche cosa, quello rovinava il sistema. Ora, non mi ricordo come sono arrivato al

discorso della libertà, ma, credo, abbastanza logicamente. Anche noi dunque abbiamo subìto questo processo di condizionamento, se lo vogliamo chiamare con una parola un poco pretenziosa, o più semplicemente: siamo stati un poco rimbecilliti. Quindi, per riscattarci, è necessario essere estremamente attivi e andare dunque a riscoprire le cose e a farne l'elenco. Scusi la mia pedante enunciazione sempre delle stesse cose.

D. (FIORAVANTI): *Lei ha detto poco fa di essere molto affezionato a* Viva l'Italia. *Quando questo film è uscito, ci sono state molte polemiche, soprattutto perché il film riguardava una parte della storia d'Italia molto recente, una parte che io personalmente ritengo sia tutta da rivedere. L'appunto che le venne fatto allora fu quello di aver cercato di scoprire una certa umanità di alcuni personaggi, umanità che l'iconografia e la letteratura « ad usum delphini » dell'epoca, avevano piuttosto mitizzato. Le è stato fatto l'appunto insomma di aver distrutto qualche volta quella che era la personalità eroica di certi personaggi. Ora io vorrei che proprio lei ci chiarisse questo aspetto. Intanto, prima domanda: lei crede che la storia dell'unità d'Italia sia una storia chiara, ben definita oppure una storia effettivamente tutta da riscoprire? Seconda domanda: in lei c'è stato questo tentativo e quindi ha cercato di riscoprire questa storia su basi di documenti, su una inchiesta precisa, ricerca di cause, di personaggi, di presupposti? Terza domanda: lei accetta la critica sopra ricordata di avere cioè — nel tentativo di scoprire l'uomo — con ogni probabilità distrutto il personaggio così come storicamente era stato delineato?*

R.: Tutto questo è vero. Prima di tutto, credo che non abbiamo idee chiare su tutta la storia del nostro Risorgimento, vorrei anzi dire che non abbiamo idee chiare sulla storia in generale, perché noi sappiamo benissimo come la storia è stata sempre fatta: c'è sempre stato un autore che scriveva per un principe, se poi costui era un genio come Virgilio quello che scriveva diventava mito e realtà. E queste sono le fonti alle quali si attinge per fare la storia. Per me un fatto è chiaro: la storia come ci è stata tramandata è fatta di re e di guerre e di mascalzoni. Però ci dimentichiamo che quelli erano pochissimi in confronto ai milioni di uomini la storia dei quali non è stata mai scritta.

Oggi la storia si può scrivere più facilmente perché abbiamo valide documentazioni, come per esempio il cinema e la televisione, abbiamo archivi ricchi di notizie straordinarie che ci permettono di scoprire questo o quel personaggio, non come ce lo descrive un cronista, ma come forse era nella sua essenza a contatto con l'ambiente sociale nel quale visse.

Nel film *Viva l'Italia!* mi sono preoccupato di smitizzare la figura di Garibaldi, ma non per demolirne l'opera. Da che ebbe origine questo mio proposito? Io sono nato in una casa dove tutto parlava di Garibaldi. Mio nonno, che si chiamava Zèfiro, era stato con Garibaldi e aveva lettere di Garibaldi. Io da ragazzino ho giocato con lo stivale di Aspromonte, che abbiamo tenuto in casa nostra fino al 1918 quando mio nonno l'ha dato al Museo Garibaldino. Quindi Garibaldi io l'ho avuto familiare, proprio come lo stivale che mi infilavo per giocare. Il mio Garibaldi è quello che mio nonno mi aveva descritto, con tutta l'ammirazione e l'adorazione che gli portava. Mi ricordo di una lettera che ho conservato fino alla guerra, e che unitamente a tante altre cose mi fu portata via dalla mia casa di Ladispoli. Garibaldi così scriveva a mio nonno: « Caro Zèfiro, accuso ricevuta di n. 6 paia calzarotti lana, n. 2 pettine di flanella, n. 1 pancera di lana. Grazie. Affezionatissimo Giuseppe Garibaldi ». Voi capite se io potevo immaginare un Garibaldi differente. Tutte le fonti disponibili contribuiscono a suggerire quella immagine di Garibaldi: il Garibaldi del 1848, della Repubblica Romana che per andare in Campidoglio si era fatto portare a spalla, perché aveva i dolori reumatici, che non gli permettevano di stare in piedi. E questo dodici anni prima della spedizione dei Mille.

Il personaggio mi affascinava, perché è uno di quelli che si ricollegano per me idealmente proprio a Francesco, alla protagonista di *Europa '51*. Era infatti di una semplicità enorme. C'è una sua lettera al marito della White sulla burocrazia, che è di una ingenuità straordinaria, ma anche di una acutezza profondissima, cioè era un esame preciso di un mondo in costruzione, una lettera che veramente potrebbe far testo. Garibaldi era, in fondo, un romantico: portava il poncio, aveva la barba ed i capelli lunghi. Ed una persona con la barba e i capelli lunghi si deve muovere in un certo modo altrimenti si taglia barba e capelli perché è più comodo. Tutte queste cose ed il bisogno di ricomporre tutti gli elementi che mi potevano servire per delineare il personaggio mi hanno spinto a far sì che non esista, in tutto il film, una sola battuta di dialogo che non sia presa o da lettere o da proclami. Ho avuto, cioè, la stessa cura minuziosa necessaria per ricomporre un mosaico, in modo da non tradire assolutamente niente. Perfino per l'incontro con Mazzini, durante il quale non ci furono testimoni, sono andato a rivedere le lettere che i due si erano scambiate, ed altre lettere di Mazzini sull'argomento. Ho cercato di ricostruire questo episodio

con tutti gli elementi a mia disposizione ed anche sulla base di una certa logica, travasando questi elementi specialmente nel dialogo. Un dialogo siffatto può riuscire un po' noioso per la forma antiquata e per l'uso di parole che sono uscite dal nostro linguaggio. Ne consegue che l'aspetto realistico del dialogo non è più tale se riportato ai nostri tempi, ma resta realistico perché è storicamente esatto. Non è con questo che io voglia fare una professione di realismo. Me ne guardo bene; ma questo è stato il lavoro che ho fatto per il film *Viva l'Italia!*

D. (FIORAVANTI): *Lei ci ha chiarito molte cose a proposito del lavoro che ha fatto per la preparazione del film* Viva l'Italia, *ma in fondo non ci ha detto perché questo film le sta particolarmente a cuore: perché è un film che considera artisticamente riuscito o perché è più vicino a quel lavoro di ricerca cui si sta ora dedicando?*

R.: Lo considero importante come lavoro di ricerca, come il più accurato di tutti i miei film, e poi perché lo sento intimamente vero. Devo confessare — e non vi sembri cosa tanto ridicola — che quando vedo *Viva l'Italia!* — è l'unico dei miei film che ho rivisto due o tre volte — mi vengono la pelle d'oca e le lacrime agli occhi.

D. (GIULIO CESARE CASTELLO): *Vorrei ritornare un momento sul discorso di prima. Ora purtroppo c'è un « handicap », che lei ha già giustamente rilevato, dato dal fatto che non abbiamo visto il materiale da lei recentemente girato. Quindi è chiaro che è impossibile dare un giudizio su una cosa che non si è vista. Però, tenuto conto di quel che lei ha detto, si può fare questa osservazione, e cioè: il catalogare è attività precipua di età, come l'età alessandrina, in cui essendosi la capacità di creare esaurita, l'intelletto umano si è rivolto piuttosto alla sistemazione delle conoscenze acquisite. Quindi epoche di stasi in un certo senso, comunque periodi che non ricordiamo dal punto di vista creativo. Più specificatamente mi pare che .....*

R.: Potrei io domandarle una cosa: lei crede che noi viviamo in un'età splendida da un punto di vista creativo?

D. (CASTELLO): *No, no, mi lasci dire un'altra cosa che è collegata a quanto ho già detto. Il catalogare è un tipo di attività proprio di persone dotate di spirito sistematico, ora lei mi sembra la persona meno sistematica del cinema italiano.*

R.: Sono sistematicissimo, invece.

D. (CASTELLO): *Beh! Lo sarà privatamente, nei suoi film non lo è per niente ed è il suo pregio.*

R.: Ma i miei film sono il frutto di una sistematicità assoluta.

D. (CASTELLO): *Ora questo non esclude che abbandonando lei il suo campo di attività, e disponendo dell'esperienza di un mestiere ormai quasi trentennale, lei sia in grado di fornire un prodotto estremamente finito anche dal punto di vista della sistematicità. Questo non lo escludo per niente. Lei ha sempre avuto un certo metodo di lavoro, che ha portato i suoi frutti e che ha dato anche i suoi inconvenienti, ma il giorno in cui si è impegnato con un produttore a fare un film con una sceneggiatura più o meno di ferro in un tempo di lavorazione rigoroso l'ha fatto e l'ha fatto bene, all'epoca del* Generale della Rovere.

R.: Guardi che il mio piano di lavorazione, mi permetto di dirlo, era di dodici settimane, io ho cominciato il film il 3 luglio e il 24 agosto l'ho portato a Venezia, riducendo notevolmente le settimane di lavorazione. Del film esisteva in verità la sceneggiatura che io ho letto sommariamente e ho messa da parte durante le riprese. Molti, compreso il produttore, si sono assunti i meriti dell'organizzazione di quel film; ma questa è la storia. Voglio aggiungere che in nessun film sono andato fuori del piano di lavorazione.

D. (CASTELLO): *Non vorrei contraddirla, ma ci sono stati dei film per la cui realizzazione ha impiegato anche tre o quattro anni. Ricordo per esempio* La macchina amazzacattivi.

R.: *La macchina ammazzacattivi* è un film che mi son fatto io con i miei debiti perché i soldi non li ho mai avuti, e lei permette che i miei debiti me li amministri come mi pare senza doverne rispondere a nessuno?

D. (CASTELLO): *Comunque ritengo che lei sia una persona eminentemente asistematica. Mi domando perciò se questa sua nuova esperienza ha un carattere transitorio o definitivo.*

R.: No, definitivo.

D. (CASTELLO): *E allora le faccio una domanda maligna. Non può essere che lei abbia preso questa decisione in seguito al mancato successo, qualche volta anche di critica, dei suoi ultimi film?*

R.: Senta: se fosse stato questo il motivo vorrebbe dire proprio che non ho più forza interiore perché a questo sono preparato da quando ho cominciato a fare qualche cosa. Quando uscì *Roma*

città aperta fui trattato quasi da imbecille perché dicevano che confondevo la cronaca con l'arte: poi i pareri sono cambiati! Perciò se mi metto a fare qualche cosa di nuovo, è perché credo in quel che faccio incurante del successo, che non ho cercato mai. Onestamente glielo posso dire.

D. (CASTELLO): *Allora le faccio un'altra domanda: il suo modo di fare il cinema ha esercitato una notevole influenza più all'estero che in Italia. La sua lezione è stata accolta con grande fervore, per esempio, in Francia dove dal padre Rossellini e da alcuni altri padri è uscita una corrente che, comunque si voglia giudicarla, ha un volto rilevante nel cinema contemporaneo. È dunque un fatto che lei con alcuni film ha contribuito potentemente alla creazione di una cultura nuova nel dopoguerra, una cultura che, partita dal cinema, ha influenzato anche altri campi dell'arte, ed è quindi in questo senso che io le ripropongo la domanda. Questi suoi discepoli, in senso lato, debbono forse averla delusa, poiché in fondo se lei avesse constatato di avere esercitato un'influenza così vasta e positiva avrebbe dovuto essere invogliato a continuare per una certa strada, a riprendere un certo discorso, rinnovandolo qualora ritenesse di avere deviato da quella strada, non a chiudere bottega e a darsi all'alessandrinismo.*

R.: Senta, le posso rispondere con una battuta, se vuole. Io ritengo Napoli una città estremamente civile; ebbene, nel vocabolario dei napoletani non esiste la parola lavoro, dicono la « fatica ». Anche io sono così, non amo la fatica, non voglio il lavoro, voglio fare le cose che mi divertono, quindi le posso rispondere che oggi è l'alessandrinismo che mi diverte e là mi metto perché tutto il resto è fatica e io cerco di evitare la fatica. Poi quali siano le altre ragioni non lo so dire.

D. (SALTINI): *La polemica non mi sembra fondata perché Rossellini ha già detto che lui apprezza moltissimo Godard quindi non discute un certo tipo di lavoro.*

D. (ORAZIO COSTA): *Mi pare che avendo la fortuna di avere un artista in mezzo a noi sia un pochino tempo perso quella parte della discussione che si limita a fare una polemica sperando e illudendosi che si possa con una suggestione lanciata qui, sviare il corso di un torrente abbastanza impetuoso quale è quello di un artista come Rossellini. È bene prendere atto di questo suo modo di evolversi, a partire dai primi film iniziati quando era giovane, come sono giovani questi nostri allievi, in un certo modo, e proseguito poi in un certo altro, e capace di fiorire oggi in questa matura e saggia cosa che ci ha illustrato, e domani, chissà, in qualche altra. Quindi utilizzare questa occasione per informarsi magari di come questo sviluppo e processo oggi prende questo aspetto, ma — e lo dico anche al mio amico Castello —*

non pretendere che Rossellini improvvisamente faccia un'altra cosa dal momento che ha deciso di fare questa, che non può non ritenere straordinariamente importante se ha deciso di dedicarvisi.

D. (CASTELLO): *Si tratta di capirne meglio le ragioni, non è questione di volerlo persuadere a far dell'altro.*

D. (PETER PEARSON, allievo canadese del 1° anno di regia): *Ho lavorato per la televisione in Canada per due anni e questo cinema didattico mi interessa molto. Perché per esempio avendo proiettato un film sull'India molto interessante girato da americani, due settimane prima della crisi di Goa non abbiamo avuto nessun successo, mentre riproiettandolo tre settimane dopo Goa abbiamo avuto un grande successo? Evidentemente la recezione degli spettatori è molto relativa al momento. Come è possibile creare degli interessi fra gli spettatori quando non c'è una causa motrice? Per esempio la storia dell'uomo a mio parere non interessa in questo momento e non credo possibile costringere gli spettatori ad impararla.*

R.: Io credo al contrario che gli uomini hanno un bisogno e un interesse enormi di imparare; tutto quello che si fa nel campo della editoria è diretto proprio a questo. I grandi libri di successo oggi sono informativi, su questo non c'è dubbio. Inoltre costituisce motivo di interesse anche l'atteggiamento personale dell'autore, il come egli affronta una determinata materia, e proprio perché io credo a questo, sto facendo un grande sforzo non per fare un unico programma ma per realizzare una massa di prodotti, poiché è proprio sulla massa di prodotti che si può porre — credo — il problema critico. Per esempio, una settimana fa a Parigi ho fatto vedere una buona parte di questo materiale sul ferro ad alcuni rappresentanti della TV canadese che si sa quanto siano accurati, nel campo proprio della didattica e delle informazioni, disponendo di una organizzazione che ha realizzato in questo senso cose assolutamente egregie. Ebbene, essi hanno trovato che questo tipo di prodotto, che avevo fatto, era una grande rivoluzione come tipo di film didattico, riconoscendo che il film didattico era stato sempre piattamente informativo, petulante, minuziosissimo senza mai andare a toccare temi più vasti. In ogni più piccolo tema c'è sempre un nucleo e poi un mondo che gli si sviluppa intorno, ed io credo che il punto più importante per fare dei film sia di andare non a toccare il nucleo ma di tracciare le vaste linee che compongono poi l'edificio più grande della cultura.

D. (PEARSON): *Ma io ho detto che ci sono momenti propizi a proiettare questi film e momenti che non lo sono.*

R.: Sono d'accordo, ma questo succede per qualunque genere di film. Questo fenomeno dell'accettazione o della non accettazione da parte del pubblico si pone sempre, e in effetti se si deve tener presente solo la preoccupazione utilitaristica non si fa mai niente. Invece è molto più eccitante tentare qualche cosa di nuovo.

D. (FRANCONE, allievo del 1° anno di produzione): *Lei identifica il ritorno all'ABC della realtà con una rottura nei confronti dell'industria culturale. Ma se l'industria culturale ci offre oggi dei margini sufficienti di libertà per realizzare un'azione concreta, mi pare opportuno inserirci in essa e non comprendo allora perfettamente il sogno di un ritiro dall'attività cinematografica per realizzare una produzione su una strada completamente diversa da quella dello spettacolo. Se invece l'industria culturale così come è oggi organizzata non ci offre questi margini di libertà allora si pone un diverso problema, cioè la progettazione con degli artisti, degli intellettuali, di una nuova struttura della scuola, della società, della cultura e di tutta l'industria culturale. Quindi vorrei che lei chiarisse il suo pensiero su questo problema.*

R.: Proprio per questo esco dal cinema, perché se il cinema fa parte dell'industria culturale, per operare in un modo differente devo per forza uscire dai ranghi dell'industria culturale e mi devo mettere a costruire, per mio conto.

D. (CINCOTTI): *Sono perfettamente d'accordo con ciò che hanno detto Costa e Saltini sul diritto che ha un artista di scegliere la propria strada, i propri temi, i propri intreessi, e sulla impossibilità da parte altrui di determinarlo, di condizionarlo, forzarlo su una certa direzione. Soprattutto un artista come Rossellini che ha dato tanto, che ha aperto continuamente porte nuove, spiragli nuovi, da* Roma, città aperta *a* Paisà, *a* Francesco, *a* Viaggio in Italia. *Però mi sembra che non si possa impedire né negare al critico che si pone di fronte a un artista di cercar di capire le ragioni di una certa scelta, legittima senz'altro, ma che deve esser capita, studiata e che qualche volta può lasciare anche perplessi. Debbo dire che io condivido la perplessità di Castello sulla posizione che Rossellini va assumendo adesso, che trovo peraltro giustissima e legittima da parte sua; ma trovo altrettanto legittimo cercar di chiarire un po' il perché egli abbandoni una certa strada quando sembra che le condizioni non siano tali per cui egli dovrebbe abbandonarle. Mi pare che la posizione di Castello fosse questa, ma la discussione è stata troncata in maniera da impedire questo chiarimento, a mio avviso strettamente utile e proficuo. Con questo non è che voglia invitare a riaprire la discussione, anche se lo riterrei utile, forse è meglio tornare ai film e fare delle osservazioni sui film, ma volevo comunque chiarire questo punto che mi pare sia rimasto in sospeso.*

D. (Costa): *Comunque io non chiedevo affatto che si cessasse dal chiedere chiarimenti che non può darci che Rossellini; ma di chiederli in una forma che non sia quella di un processo a questo suo nuovo atteggiamento che non possiamo cambiare e che io credo sia augurabile non cambiare perché mi pare straordinariamente interessante. Ora tutti i punti oscuri che possono rimanere di fronte a una quantità di problemi, da quelli estetici e a quelli storici ecc. vanno chiariti, ed è bene che li chiariamo, anzi che li chiariate, ma senza dubbio mi pare veramente interessante questo argomento, forse in qualche caso più interessante che parlare di alcuni film sui quali certamente molti dati critici sono stati già accumulati. Infatti l'attuale lavoro di Rossellini, che chiamiamo addirittura film didascalico o magari didattico, non sappiamo — perché non l'abbiamo visto — quali sorprese ci può riserbare, non so, forse anche il « Paradiso Perduto » di Milton è un film didascalico. Credo che se potessimo augurarci di avere qualche cosa di questo genere sulle origini, sulla poesia dello sforzo dell'uomo e sulla poesia della storia, anche partendo da dati informativi, sarebbe una conquista veramente importante. E tutti coloro che amano e credono nel cinematografo dovrebbero essere grati a questa presa di coscienza, ad esempio, del problema che monumenti e dati storici esistono in sedi straordinariamente eteroclite, dal monumento di pietra al monumento scritto, dal dato filologico al dato narrativo e che a un certo punto possa esistere un mezzo che consenta a un dato « muratoriano » di divenire improvvisamente un fatto della coscienza visiva di uno spettatore anziché un dato della conoscenza universitaria di uno studente.*

D. (Castello): *Vorrei obiettare, a complemento del discorso che facevo prima, che c'è un esempio nella carriera di Rossellini che mi pare corrobori la mia tesi: il film* India. *I documentari televisivi sull'argomento avevano intenzioni didascaliche ed erano piuttosto informi, mentre quando Rossellini ha seguito la sua vocazione e ha fatto* India *film, perlomeno in tre episodi ha raggiunto una poesia altissima e la poesia è elemento di conoscenza per sua natura senza bisogno di proporsi di insegnare qualche cosa.*

R.: Secondo me *India* è un film perfettamente didattico, perché è una lezione di geografia. Ma ritornando a quello che diceva Costa, per spiegare che cosa mi ha spinto su questa nuova strada racconterò un episodio. Un certo giorno mi sono accorto, andando a visitare il luogo dell'antica Veio, che Veio, ed è stata per me una rivelazione straordinaria, si trovava esattamente al dazio della via Cassia. Fatta questa scoperta, tutta la storia di Roma ha preso per me un'altra proporzione perché, pensi, dal Campidoglio alla via Cassia ci sono 8 km. Ora se si riflette che le guerre contro Veio, durate 300 anni, si facevano a 8 km. di distanza, la proporzione storica muta completamente; allora tutti i fatti imparati su Roma prendono immediatamente un'altra luce, tutta la mia visione dei cittadini romani cambia. Mi sembra allora che il cinema può

essere un mezzo straordinario proprio per rendere concrete certe visioni e certe idee poiché in una lezione orale il Campidoglio e Veio sono due astrazioni che poi ognuno immagina come vuole spesso in rapporti errati, suggeriti dall'esperienza del tempo in cui si vive come si può fare oggi, in epoca di missili intercontinentali. Io ad esempio, come ho già detto, non ero riuscito a collegare questo fatto strettamente geografico, che secondo me riproporziona tutto, con l'epoca e quindi con le dimensioni degli eventi storici, cui il nome della città di Veio è strettamente legato.

D. (De Pirro): *Credo che sia venuto il momento di chiudere questo incontro e di ringraziare il pazientissimo Rossellini per il fatto di essere venuto qui al Centro per prendere contatto con i nostri allievi. I problemi che sorgono da questi contatti sono infiniti. Innanzi tutto si scontrano due generazioni di cui una, quella di Rossellini, che porta dentro di sé il peso di un'esperienza fattiva e concreta, e l'altra da voi rappresentata che porta dentro di sè il bagaglio dei vostri sogni, delle vostre esigenze e delle vostre istanze personali, che, però, è sprovvista di quella esperienza di cui Rossellini ha con sé il carico pesante. Quindi questi incontri sono estremamente istruttivi ed estremamente fattivi e concreti cioè produttori di luce nuova. Io, facendo assegnamento su una promessa di Rossellini che viene incontro anche ad una vostra precisa speranza, mi auguro che questo incontro di oggi sia il primo di una serie di altri incontri, si da poter considerare quello di oggi soltanto come una presa di contatto, come una prima conoscenza, come una presentazione reciproca. Permettetemi ora una considerazione. Quando Rossellini dice che la gente ha bisogno di conoscere, non fa soltanto un'affermazione di carattere generale, che può essere valida sia per l'uomo che già ritiene di conoscere chissà quanto (non esiste nessuno che conosca tutto), o per i moltissimi che conoscono parzialmente questo o quello, ma soprattutto pone un problema per una enorme massa di individui che oggi comincia ad affacciarsi al mondo della conoscenza. Se voi per un momento considerate come sia vera e profonda questa affermazione, allora il presupposto informativo di questa nuova fase dell'attività di Rossellini è chiaro ed assume un valore diverso da quello che può apparire se esaminato sul piano estetico e storico, cioè dello sviluppo di un artista. Io vorrei che fosse considerato sul piano umano come una specie di illuminazione, quasi religiosa, di molta parte dell'umanità di oggi, spesso sprovveduta, incolta, innocente, grezza, ancora, diciamo così, allo stato naturale, che ha bisogno di prendere contatto con la realtà delle cose* (1).

(1) Questo colloquio ha avuto luogo, sotto la direzione di Leonardo Fioravanti, in un'aula del Centro Sperimentale di Cinematografia il 14 dicembre 1963. Trascriviamo da registrazione su nastro. Ha curato il testo definitivo Lodoletta Lupo.

Documentazione su Rossellini

a cura di ADRIANO APRÀ e G. P. BERENGO-GARDIN

Filmografia ragionata

a cura di Adriano Aprà e Gianpiero Berengo-Gardin

PREMESSA

Per la datazione : quanto ai cortometraggi e documentari riportiamo, per mancanza di personali documentazioni, entrambe le date indicate, nelle loro filmografie, rispettivamente da Massimo Mida e da Giorgio Tinazzi, utili punti di partenza per la nostra indagine. Se, invece, la data è una sola, questa si intende riferita, in linea di massima, al periodo di lavorazione.

Per *deposito* si intende la casa di distribuzione che possedeva, in data 1963, una copia della pellicola.

Per la *durata,* se è indicato un solo tempo, si deve intendere o come riferito dall'A.G.I.S. o come verificato direttamente in proiezione : nel caso di due tempi, il primo è quello dell'A.G.I.S., il secondo (tra parentesi) quello di proiezione.

Per gli *incassi,* un unico dato si riferisce alla stagione cinematografica di distribuzione, senza tener conto della svalutazione della moneta (in questo caso, per esempio gli incassi di *Roma, città aperta* e di *Paisà* ammonterebbero rispettivamente a circa 460.000.000 e a 240.000.000 di lire) ; dove invece sono riportati due dati, il primo riguarda gli incassi a tutto il 31 marzo 1961, il secondo (fra parentesi) quelli delle prime visioni nelle città capozona durante la stagione cinematografica di distribuzione.

Si sono usate le consuete abbreviazioni di « Bianco e nero » alle quali vanno aggiunte : **de. :** deposito ; **du. :** durata ; **inc. :** incassi.

A) CORTOMETRAGGI (DOCUMENTARI E A SOGGETTO)

1936 **DAPHNE** — **r. :** Roberto Rossellini.

1937-38 **PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE** — **r. :** Roberto Rossellini - **s. :** ispirato al balletto di Claude Debussy - **m. :** Claude Debussy.

1939 **FANTASIA SOTTOMARINA** — **r. :** Roberto Rossellini - **f. :** Rodolfo Lombardi - **m. :** Edoardo Micucci - **p. :** Incom.

IL TACCHINO PREPOTENTE — **r. :** Roberto Rossellini - **f. :** Mario Bava.

LA VISPA TERESA — **r. :** Roberto Rossellini - **f. :** Mario Bava.

1941 **IL RUSCELLO DI RIPASOTTILE** — **r. :** Roberto Rossellini - **p. :** Excelsior-S.A.C.I.

Note informative : « Le mie prime esercitazioni furono dei documentari. Li preparavo consigliandomi anche con mio fratello. Il *Prélude à l'après-midi d'un faune* non è un balletto visivo, come potrebbe credere chi non ha avuto occasione di vederlo. E un documentario sulla natura, come anche *Il ruscello di Ripasottile* e *Fantasia sottomarina.* Mi colpiva l'acqua, la biscia che vi scorreva, la libellula che volava. Una sensibilità minima... come i cagnolini sulla tolda de *La nave bianca,* o il fiorellino preso all'amo dal marinaio che sta per scendere a terra ». (R. Rossellini, Mario Verdone : *Colloquio sul neorealismo,* « Bianco e Nero », Roma, anno XIII°, n. 2, febbraio 1952).

« Fece amicizia con la macchina da presa, si rese conto delle varie difficoltà che bisognava risolvere e superare, s'impadronì della tecnica di ripresa, del montaggio e nel *1934* (*c.d.r.*) provò a realizzare un soggetto che gli era stato ispirato dall'*aprés-midi d'un faune,* il celebre balletto di Claude Debussy. Girò così un breve film cui diede lo stesso titolo del balletto e che non fu mai proiettato in Italia per il veto della censura che giudicò impudiche alcune inquadrature. Ma era una interpretazione visiva fresca, pulita, del balletto. Comunque questa prima disavventura non lo scoraggiò. Costruì nella villa di famiglia a Ladispoli, presso Roma, un piccolo studio dotato di tutto il necessario per poter tradurre in immagini ciò che la sua fantasia gli suggeriva. Pensò di realizzare una fantasia sottomarina ; voleva raccontare la storia di due pesci, le peripezie della loro vita, i pericoli cui andavano quotidianamente incontro. Costruì nella villa un piccolo acquario che rifornì di pesci delle più varie specie, cominciò a studiare i suoi soggetti e si mise al lavoro. Per fare muovere secondo le sue esigenze questi inconsueti attori, legava i pesci con lunghi capelli che si procurava come e dove poteva, anche contro la volontà dei legittimi proprietari... La realizzazione di questa favola cinematografica, che fu acquistata da una casa di distribuzione e proiettata, richiese un lavoro di alcuni mesi e molta fatica... Questo cortometraggio fu girato nel '37 (*c.d.r.*) e apparve, poco tempo dopo, sugli schermi col titolo : *Fantasia sottomarina,* ed ebbe successo. Incoraggiato, il giovane regista iniziò nel '38 (*c.d.r.*) un altro cortometraggio : *Il ruscello di Ripasottile.* Era ormai entrato nel mondo del cinema ». (M. Mida, *Roberto Rossellini,* ed. Guanda, Parma, 1953, I[a] ed., p. 39-40).

1951 **LES SEPT PÉCHES CAPITAUX - I SETTE PECCATI CAPITALI -** V° episodio : **L'ENVIE - L'INVIDIA** — **r. :** Roberto Rossellini - **s. :** dal racconto « La chatte » di Colette - **sc. :** Roberto Rossellini, Diego Fabbri, Liana Ferri, Turi Vasile - **f. :** Enzo Serafin - **scg. :** Ugo Bloettler - **m. :** Yves Baudrier - **int. :** Orfeo Tamburi (Orfeo), Andrée Debar (Camille), Nicola Ciarletta, Nino Franchina, Tanino Chiurazzi, R. M. De Angelis - **p. :** Film Costellazione / Franco London Film - **o. :** Francia-Italia - **d. :** 20th Century-Fox - **de. :** National Film - **du. :** 20'.

Note informative : gli altri episodi sono stati diretti da Yves Allégret, Claude Autant-Lara, Carlo-Rim, Jean Dreville, Eduardo De Filippo, Georges Lacombe.

1952 **SIAMO DONNE -** III° episodio : **INGRID BERGMAN** — **r. :** Roberto Rossellini - **s.** e **sc. :** Cesare Zavattini - **coll. alla sc. :** Luigi Chiarini - **f. :** Otello Martelli - **scg. :** naturale - **m. :** Alessandro Cicognini - **mo. :** Jolanda Benvenuti - **int. :** Ingrid Bergman (se stessa), Albamaria Setaccioli (signora Annovazzi) - **p. :** Titanus - Film Costellazione - **o. :** Italia - **d.** e **de. :** Titanus - **du. :** 20'.

Note informative : gli altri episodi sono stati diretti da Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, Luigi Zampa, Luchino Visconti. L'episodio diretto da R. è stato girato dopo *Dov'è la libertà...?*

1953 **AMORI DI MEZZO SECOLO -** IV episodio : **NAPOLI '43** — **r. :** Roberto Rossellini - **s. :** Carlo Infascelli - **sc. :** Oreste Biancoli, Giuseppe Mangione, Vinicio Marinucci, Rodolfo Sonego [sceneggiatori di tutti e cinque gli episodi del film] - **f. :** (Ferraniacolor) : Tonino Delli Colli - **scg. :** Mario Chiari - **c. :**

Maria De Matteis - **int.:** Antonella Lualdi (Carla, la « fatina »), Franco Pastorino (Renato, il soldatino) - **p.:** Carlo Infascelli per la Excelsa-Roma film - **o.:** Italia - **d.:** Minerva - **du.:** 15'.

Note informative: gli altri episodi sono stati diretti da Glauco Pellegrini, Pietro Germi, Mario Chiari, Antonio Pietrangeli. L'episodio diretto da R. è stato girato dopo *Viaggio in Italia.*

1957 **IL DOMINATORE DI TERRE** — **r.:** Roberto Rossellini.

1957-58 **L'INDIA VISTA DA ROSSELLINI** - serie di dieci cortom.: **INDIA SENZA MITI; BOMBAY, LA PORTA DELL'INDIA; ARCHITETTURA E COSTUME DI BOMBAY; VARSOVA; VERSO IL SUD; LE LAGUNE DEL MALABAR; IL KERALA; HIRAKUD; LA DIGA SUL FIUME MAHADI; IL PANDIT NEHRU; GLI ANIMALI DELL'INDIA** — **r.:** Roberto Rossellini - **p.:** Roberto Rossellini per la R.A.I. -Radiotelevisione Italiana - **coordinamento televisivo:** Giuseppe Sala - **trasmissioni:** (nell'ordine indicato) 7, 14, 21, 28 gennaio 1959, 4, 11, 18, 25 febbraio, 4, 11 marzo, presentate da Roberto Rossellini e Marco Cesarini Sforza.

Note informative: « 'Laggiù — informa il regista — ho raccolto il materiale per un film di lungometraggio e per una serie di 'appunti' per alcune trasmissioni televisive'. . . .Sono stati elaborati dieci programmi che trattano i diversi aspetti umani, sociali e morali del paese. Sono in forma di conversazione fra lo stesso regista e il giornalista Marco Cesarini. Rossellini espone e discute le sue idee sulla civiltà indiana, appoggiando le tesi con brani di documentari girati un poco dappertutto, dalla costa all'interno, dalla città ai villaggi » (F. Di Giammatteo: *Rapporto sull'India di Roberto Rossellini*, « Radiocorriere TV », Torino, anno XXXVI°, n. I, 4-10 gennaio 1959.

Sotto il titolo *J'ai fait un beau voyage* i dieci cortometraggi sono stati trasmessi, in differente edizione, dalla Radio-Télévision Fançaise (R.T.F.), presentati da Roberto Rossellini e da Etienne Lalou.

1961 **TORINO NEI CENTO ANNI** — **r.:** Roberto Rossellini - **comm.:** Vittorio Gorresio - **f.:** Mario Volpi - **p.:** P.R.O.A. per la R.A.I. - Radiotelevisione Italiana - **du.:** 45' - **trasmissione:** 10 settembre 1961.

Note informative: Si tratta di un organico montaggio di documenti, stampe, quadri, film di attualità, che descrive la storia di Torino e la sua partecipazione alla storia d'Italia, negli ultimi cento anni.

1962-63 **ROGOPAG** o **LAVIAMOCI IL CERVELLO**! - I° episodio: **ILLIBATEZZA** — **r., s.** e **sc.:** Roberto Rossellini - **f.:** Luciano Trasatti - **scg.:** Flavio Mogherini - **m.:** Carlo Rustichelli - **int.:** Rosanna Schiaffino (Anna Maria), Bruce Balaban (Joe) - **p.:** Arco film - Cineriz / Lyre - **o.:** Italia-Francia - **d.:** Cineriz.

Note informative: Gli altri episodi sono diretti da Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti. A causa dell'episodio diretto da Pasolini, il film fu sequestrato e successivamente rimesso in circolazione con alcuni tagli e col secondo titolo sopra indicato.

B) Lungometraggi (documentari e a soggetto)

1938 **LUCIANO SERRA, PILOTA** — **r.:** Goffredo Alessandrini - **superv.:** Vittorio Mussolini - **s.:** Franco Masoero e Goffredo Alessandrini - **riduz.:** Fulvio Palmieri e Ivo Perilli - **sc.:** Roberto Rossellini e Goffredo Alessandrini - **dial.:** Cesare Giulio Viola - **f.:** Ubaldo Arata, Pietro Pupilli, Mario Del Frate - **scg.:** Gastone Medin - **m.:** G. C. Sanzogno - **mo.:** Giorgio Simo-

nelli - **int.** : Amedeo Nazzari (Luciano Serra), Egisto Olivieri, Germana Paolieri (la moglie), Mario Ferrari, Roberto Villa (Aldo ragazzo), Andrea Checchi, Olivia Fried, Guglielmo Sinaz (il sudamericano trafficone), Oscar Andriani - **o.** : Italia - **p.** : Aquila film - **d.** : Generalcine.

Note informative : presentato alla VIa Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, vi vinse la Coppa Mussolini per il miglior film « ex-aequo » con il tedesco *Olympia* di Leni Riefenstahl.

1941 **LA NAVE BIANCA** — **r.** : Roberto Rossellini - **superv.** e **s.** : Francesco De Robertis - **sc.** : Roberto Rossellini e Francesco De Robertis - **f.** : Emanuele Caracciolo - **scg.** : Amleto Bonetti - **m.** : Renzo Rossellini - **mo.** : Eraldo Da Roma - **int.** : non professionisti - **p.** : Scalera film, con la collaborazione del Centro Cinematografico del Ministero della Marina - **o.** : Italia - **d.** : Scalera - **de.** : Cineteca Nazionale - **du.** : 77'.

Note informative : « Il Centro Cinematografico del Ministero della Marina aveva chiesto a Rossellini di girare un documentario. Sembra che il regista avesse usato circa 15 mila metri di pellicola. Allora si decise di inserire su questo materiale una storia che potesse servire anche come propaganda psicologica. Infatti scopo del Centro della Marina era quello di dimostrare come un ferito di guerra venisse curato con tutte le sollecitudini e immediatamente rimpatriato » (M. Mida : op. cit. p. 159).

« *La nave bianca*. . . spuntò nella mia mente addirittura come un semplice documentario (cortometraggio) capace di illustrare — attraverso l'assistenza ad un marinaio ferito — l'attrezzatura sanitaria della Marina di guerra. E fu solo a realizzazione inoltrata del cortometraggio che si fece strada e si impose il criterio di dilatarlo fino a tirarne fuori un *film-spettacolo*. Così, io — non senza aver chiesto perdono alla mia coscienza — gonfiai il cortometraggio inserendo — nella primitiva linearità del racconto — un banalissimo intreccetto d'amore tra il marinaio e una crocerossina », (F. De Robertis : « *Libertas, Unitas, Caritas* » in « Cinema », nuova serie, Milano, n. 7 30 gennaio 1949).

1942 **UN PILOTA RITORNA** — **r.** : Roberto Rossellini - **s.** : Tito Silvio Mursino [Vittorio Mussolini] - **sc.** : Michelangelo Antonioni, Rosario Leone, Massimo Mida, Margherita Maglione, Roberto Rossellini - **f.** : Vincenzo Seratrice - **m.** : Renzo Rossellini - **mo.** : Eraldo Da Roma - **int.** : Massimo Girotti, Michela Belmonte, Gaetano Masier, Piero Lulli, Giovanna Valdambrini, Nino Brondello, Elvira Betrone, Jole Tinta, Piero Palermini e ufficiali e sottufficiali dell'Aeronautica Italiana - **p.** : A.C.I. - **o.** : Italia - **d.** : A.C.I. - Europa Film - **du.** : 87'.

Note informative : Giorgio Tinazzi, nella filmografia da lui curata, esclude dagli sceneggiatori la Maglione e R., mentre vi include Gherardo Gherardi e Ugo Betti.

Nel 1942 la casa produttrice vinse, con questo film, il Premio Nazionale Cinematografico per il miglior film politico e di guerra.

1942 **I TRE AQUILOTTI** — **r.** : Mario Mattòli - **s.** : Tito Silvio Mursino [Vittorio Mussolini] - **sc.** : Mario Mattòli e Alessandro De Stefani - **f.** : Anchise Brizzi - **scg.** : Piero Filippone - **m.** : Renzo Rossellini e Giovanni Danzi - **int.** : Leonardo Cortese, Michela Belmonte, Carlo Minello, Alberto Sordi, Pietro Carnabuci - **p.** : A.C.I. - **o.** : Italia - **d.** : A.C.I. - Europa Film.

Note informative : la partecipazione di R. a questo film in veste di « collaboratore » è indicata da Vernon Jarrat in « The Italian Cinema », London, The Falcon Press, 1951, a pag. 50, cit. da G. Ferrara ne « Il nuovo cinema italiano », Firenze, ed. Le Monnier, 1957, a pag. 50. Può darsi che l'A. inglese sia stato tratto in inganno da alcuni elementi comuni nel « credit » de *I tre aquilotti* e di *Un pilota ritorna*, oltrechè dal comune ambiente aviatorio.

1943 **L'UOMO DALLA CROCE** — **r.** : Roberto Rossellini - **s.** : Asvero Gravelli - **sc.** : Asvero Gravelli, Roberto Rossellini, Alberto Consiglio, G. D'Alicandro - **f.** : Guglielmo Lombardi - **scg.** : Gastone Medin - **m.** : Renzo Rossellini - **int.** : Alberto Tavazzi, Roswita Schmidt, Alberto Capozzi, Zoia Weneda, Doris Hild, Antonio Marietti, Piero Pastore, Attilio Dottesio, Franco Castellani, M. Tanzi - **p.** : Continentalcine - Cines - **o.** : Italia - **d.** : E.N.I.C. - **du.** : 88'.

Note informative : « *L'uomo dalla croce* fu realizzato da Rossellini... su comando della « sezione dei film politici e di guerra » che era stata da poco istituita per la propaganda fascista » (G. Sadoul : *Le cinéma pendant la guerre*, Paris, ed. Denoël, 1951, a pag. 104).

1943 **L'INVASORE** — **r.** e **s.** : Nino Giannini - **superv.** : Roberto Rossellini - **sc.** : Gherardo Gherardi, Nino Giannini, Roberto Rossellini - **f.** : Tony Frenguelli - **m.** : Edoardo Micucci - **int.** : Myriam di San Servolo, Amedeo Nazzari, Armando Falconi, Osvaldo Valenti, Olga Solbelli, Liana Serena - **p.** : Produttori Associati - Sovrania - **o.** : Italia - **d.** : Tirrenia.

Note informative : E stato fatto uso, come inserti, di alcune sequenze del film tedesco *Kolberg* (La cittadella degli eroi) di Veit Harlan. Secondo « Il cineannuario 1948 », Roma, ed. Fratelli Palombi, pag. 64, R. avrebbe curato anche la regia.

1943-46 **DESIDERIO** — **r.** : Roberto Rossellini e Marcello Pagliero - **s.** : A.I. Benvenuti - **sc.** : Rosario Leone, Giuseppe De Santis, Roberto Rossellini, Diego Calcagno, Marcello Pagliero, Guglielmo Santangelo - **f.** : Rodolfo Lombardi e Ugo Lombardi - **m.** : Renzo Rossellini - **int.** : Elli Parvo (Paola), Massimo Girotti (Nando), Carlo Ninchi (Giovanni), Lia Corelli, Francesco Grandjacquet, Roswita Schmidt, Tito Rinaldi, Giovanna Scotto, Spartaco Conserva, Jucci Kellerman - **p.** : Sovrania - S.A.E.I.R. - **o.** : Italia - **d.** : Fincine - **de.** : Debo Film (copia a 16 mm) - **du.** : 102'.

Note informative : Il film, prodotto dalla Sovrania (che partecipò alla produzione de *L'invasore*), fu iniziato col titolo *Rinuncia*, dopo essere stato annunciato come *Scalo merci*. La sceneggiatura di partenza era di Leone, De Santis, Calcagno e Rossellini. Operatore era Rodolfo Lombardi. Il film fu poi interrotto per motivi economici. Fu ripreso, probabilmente per la produzione S.A.E.I.R. (S.A.F.I.R. secondo M. Mida, op. cit., pag. 153), nel 1946 da Marcello Pagliero che lo completò assieme all'operatore Ugo Lombardi (Guglielmo Lombardi secondo M. Mida, op. cit., pag. cit.). In questa sede probabilmente, intervennero come sceneggiatori lo stesso Pagliero e Guglielmo Santangelo. (F. Montesanti fa anche il nome, nella filmografia da lui curata in « Bianco e Nero », Roma, anno XIII°, n. 2, febbraio 1952, di Mario Monicelli).

« Questo film, dopo aver ottenuto il nulla osta dell'Ufficio della Presidenza del Consiglio, fu messo in programmazione a Roma [nel 1946, *n.d.r.*], ma la sera stessa della « prima » la copia fu sequestrata per ordine della Questura. Fu rimessa in circolazione mutilata al punto che non era possibile seguire il filo della trama. Era stato iniziato nel 1943 » (M. Mida, op. cit., pag. 164).

1944-45 **ROMA, CITTÀ APERTA** — **r.** : Roberto Rossellini - **s.** : Alberto Consiglio e Sergio Amidei - **sc.** : Federico Fellini, Roberto Rossellini, Sergio Amidei - **dial.** : Federico Fellini - **f.** : Ubaldo Arata - **scg.** : naturale - **m.** : Renzo Rossellini - **int.** : Aldo Fabrizi (Don Pietro), Anna Magnani (Pina), Marcello Pagliero (Manfredi-Ferraris), Maria Michi (Marina), Harry Feist (Bergman), Giovanna Galletti (Ingrid), Francesco Grandjacquet (Francesco), Nando Bruno (Agostino), Eduardo Passarelli (vigile urbano), Vito Annichiarico (Marcello, figlio di Pina), Carla Rovere (Lauretta, sorella di Pina), Akos Tolnay (l'austriaco), S. Sinducci (il questore), Amalia Pellegrini (la padrona di casa), Joop Van Hulsen (Hartman), Alberto Tavazzi, C. Giudici - **o** : Excelsa Film - **o.** : Italia - **d.** : Minerva Film - **de.** : Cineteca Nazionale - **du.** : 100'. -**incassi** (settembre 1945-agosto 1946) : L. 168.000.000.

Note informative : Fu presentato a Roma nel settembre 1945 al Festival del cinema, della musica e del teatro organizzato al Teatro Quirino dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dall'E.T.I., dalla R.A.I., dall'A.N.I.C.A. e dall'A.C.C.I. e presieduto da Mario Camerini. Fu presentato nel 1946 in proiezione pomeridiana fuori concorso al primo Festival di Cannes. Il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici gli assegnò nel 1946 tre « Nastri d'argento » : per il miglior film a soggetto, per la migliore regia (« ex-aequo » con Alessandro Blasetti [*Un giorno nella vita*] e con Vittorio De Sica [*Sciuscià*]) e per la migliore attrice non protagonista (Anna Magnani).

« Girai il film con pochissimi soldi raccolti a stento, a piccole dosi ; c'era a malapena di che pagare la pellicola, che non potevo nemmeno mandare a sviluppare perché non avrei saputo come pagare il laboratorio. Non vi fu dunque alcuna proiezione di prova prima della fine della lavorazione. Più tardi, avendo trovato ancora un po' di denaro, montai il film e lo presentai a un ristretto pubblico di intenditori, critici e amici. Per quasi tutti fu una delusione » (R. Rossellini, *Il mio dopoguerra*, in « Cinema Nuovo », Milano, n. 70, 72 e 77 ; riportato da M. Mida, op. cit., pag. 111 e segg. ; tradotto dall'originale pubblicato sui « Cahiers du cinéma », Paris, n. 50, 52, 55, col titolo *Dix ans de cinéma*).

1946 **PAISÀ** — **r.** : Roberto Rossellini - **s.** : Alfred Hayes, Klaus Mann, Marcello Pagliero, Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini - **sc.** : Federico Fellini e Roberto Rossellini - **dial. inglesi** : Annalena Limentani - **f.** : Otello Martelli - **scg.** : naturale - **m.** : Renzo Rossellini - **mo.** : Eraldo Da Roma - **int.** : I° episodio (Sicilia) : Carmela Sazio (Carmela), Robert Vanloon (Joe) ; II° episodio (Napoli) : Dots M. Johnson (il M. P. negro), Alfonsino (lo scugnizzo) ; III° episodio (Roma) : Gar Moore (Fred), Maria Michi (Francesca) ; IV° episodio (Firenze) : Harriet White (Harriet), Renzo Avanzo (Massimo), Gigi Gori (un partigiano) ; V° episodio (Romagna) : Bill Tubbs (Bill Martin) ; VI° episodio (il Po) : Dale Edmunds (Dale), Cigolani (Cigolani) ; e inoltre Benjamin Emanuel, Allan Dan, Leonard Panish, Mats Carlson, Merlin Hugo, Anthony La Penna, Harold Wagner, Lorena Berg, Carlo Pisacane - **p.** : Mario Conti e Rod E. Geiger per la O.F.I. in collaborazione con la Foreign Film Production Inc. - **o.** : Italia - U.S.A. - **d.** : M. G. M. - **de.** : Cineteca Nazionale - **du.** : 124' - **incassi** (settembre 1946-agosto 1947) : L. 100.300.000.

Note informative : All'XI^a^ Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia gli fu assegnata la Coppa A.N.I.C.A. e meritò una segnalazione assieme ad altri otto film. Il S.N.G.C.I. gli assegnò tre « Nastri d'argento » nel 1947 : per il miglior film a soggetto, per la migliore regia e per il miglior commento musicale originale.

« Fu a quell'epoca (1945) che io proposi a molti miei colleghi di fondare un'associazione sul tipo degli Artisti Associati per evitare gli inconvenienti che non avrebbero mancato di verificarsi quando i produttori e gli uomini di affari avessero riorganizzato il cinema italiano. Ma nessuno volle unirsi al regista di *Roma città aperta* ; evidentemente non era un artista. Fu in un clima simile che realizzai *Paisà* accolto a Venezia in modo disastroso » (R. Rossellini, op. cit.).

« Nella traccia che gli autori consegnarono alle autorità per l'esame preventivo della censura alleata, ogni episodio avrebbe dovuto chiudersi con una croce bianca in un cimitero militare. Questo significa che il film intende essere un omaggio rispettoso ed affettuoso alla memoria di quegli americani che hanno perduto la vita per la liberazione d'Italia e intende essere un messaggio alla loro Nazione » (C. Cosulich : *Così nacquero « Paisà » e « Roma città aperta »*, in Cinema Nuovo n. 57, pag. 305).

« *Paisà* fu girato nella prima metà del 1946. . . Il lavoro di Rossellini si svolge irregolare, secondo gli sbalzi dell'umore, dell'ispirazione e via dicendo : due giorni o dieci di lavoro intenso e poi pause di uno o di tre giorni. . . Rossellini si è saputo per primo in Italia creare questa semi situazione di libertà economica » (M. Mida : *Con l'ammazzacattivi nasce la terra di Dio*, in Cinema Nuovo, n. 3, 1953).

Della prima stesura di *Paisà* faceva parte l'episodio « Il prigioniero », che non è stato realizzato (Per la scenegg. cfr. : Documentazione : *a*) soggetti e sceneggiature).

1947 **GERMANIA ANNO ZERO** — **r.** e **s.** : Roberto Rossellini - **sc.** : Roberto Rossellini, Carlo Lizzani, Max Kolpet - **f.** : Robert Juillard - **scg.** : Piero Filippone - **m.** : Renzo Rossellini - **int.** : Edmund Moeschke (Edmund),

Franz Kruger (il fratello), Barbara Hintze (la sorella), Alexandra Manys, Babsy Reckvell, Ingetraut Hintze, Erich Gühne, Hans Langen, Hedi Blankner, il conte Trauberg, Karl Kauger - **p.** : Alfredo Guarini per la Teverfilm (Roma) / Sadfi (Berllno) - **o.** : Italia - Germania - **d.** : Fincine - **de.** : Universalia - **du.** : 75' - **incassi** (settembre 1948-agosto 1949) : L. 49.600.000.

Note informative : « . . .*Germania anno zero* doveva essere la terza pala del trittico sulla guerra. Misi in piedi l'affare con la « Union Générale Cinématographique » (U.G.C.) e partii per la Germania senza alcun progetto preciso, ma per visitarla e trovarvi una idea per il soggetto. Arrivai a Berlino in marzo (1947 *n.d.r.*), in auto, verso le 5 del pomeriggio al tramonto del sole. . . Mi inoltrai per un'ampia strada : all'orizzonte, unico segno di vita, un grande cartello giallo ; lentamente mi avvicinai. . . e lessi : « Bazar Israel ». I primi ebrei erano tornati a Berlino, era proprio il simbolo della fine del nazismo. . . *Germania anno zero* potei girarlo esattamente come volevo e oggi, quando rivedo questo film, sono sconvolto dallo spettacolo ; mi sembra che il mio giudizio sulla Germania fosse giusto, incompleto ma giusto » (R. Rossellini, op. cit.).

Il film è preceduto dalle seguenti parole : « Questo film è dedicato alla memoria di mio figlio Romano - Roberto Rossellini ».

1947-48 **L'AMORE** - **r.** : Roberto Rossellini - **m.** : Renzo Rossellini - **mo.** : Eraldo Da Roma - I° episodio : *Una voce umana* (1947) - **s.** : dal dramma in un atto « La voix humaine » di Jean Cocteau - **sc.** : Roberto Rossellini - **f.** : Roberto Juillard - **scg.** : Christian Bérard - **int.** : Anna Magnani - II° episodio : *Il miracolo* (1948) - **s.** : Federico Fellini - **sc.** : Tullio Pinelli e Roberto Rossellini - **f.** : Aldo Tonti - **scg.** : naturale - **int.** : Anna Magnani (Nannina), Federico Fellini (il pastore) - **p.** : Tevere Film - Roberto Rossellini - **o.** : Italia (il I° episodio è stato girato in Francia) - **d.** : Columbia-CEIAD - **du.** : 69' - **incassi** (settembre 1948-agosto 1949) : L. 49.600.000.

Note informative : Il film è dedicato ad Anna Magnani. Il S.N.G.C.I. gli assegnò nel 1949 il « Nastro d'argento » per la migliore attrice (Anna Magnani).

« . . .*La voce umana* mi offriva l'occasione di usare la macchina da presa come un microscopio, tanto più che il fenomeno da scrutare si chiamava Anna Magnani. . . Questa esperienza spinta fino in fondo mi servì più tardi per tutti gli altri film perché in un momento qualsiasi della realizzazione io sento il bisogno di lasciar da parte la sceneggiatura per seguire il personaggio nei suoi più segreti pensieri, quelli di cui forse non ha neppure coscienza. Anche questa possibilità. . . fa parte del neorealismo : un avvicinamento morale che diventa un fatto estetico » (R. Rossellini, op. cit.).

« Federico Fellini, che lavorava abitualmente con me, mi raccontò il soggetto che io realizzai col titolo *Il miracolo*. Secondo lui si trattava di una novella russa di cui aveva dimenticato l'autore : quando vide che mi appassionavo alla storia ma che cercavo disperatamente il testo per mettermi in regola con la Società degli Autori, mi raccontò di aver inventato l'aneddoto di sana pianta. Aveva mentito per paura che la storia mi sembrasse ridicola. . . Anna Magnani ne *Il miracolo*. . . è una folle, ma che nella sua confusione mentale ha una fede, allucinata se si vuole, *ma una fede* (corsivo dell'A.) » (R. Rossellini, op. cit.).

1948 **LA MACCHINA AMMAZZACATTIVI** — **r.** : Roberto Rossellini - **s.** : Eduardo De Filippo, Fabrizio Sarazani - **sc.** : Sergio Amidei, R. Rossellini, Giancarlo Vigorelli, Franco Brusati, Liana Ferri - **f.** : Enrico Betti Berutti, Tino Santoni - **m.** : Renzo Rossellini - **mo.** : Luigi Rovere - **int.** : Marilyn Buferd, Giovanni Amato, Joe Falletta, Bill Tubbs, Piero Carloni, Gennaro Pisano, Helen Tubbs, Clara Bindi, Camillo Buonanni, Giacomo Furia, Aldo Giuffré, Aldo Nanni, Gajo Visconti e gli abitanti di Majori, Amalfi e Atrani - **p.** : Luigi Rovere per la Universalia e Roberto Rossellini - **o.** : Italia - **d.** : P.D.C. - **de.** : Roberto Rossellini - **du.** : 80' - **incassi** (settembre1951 - agosto 1952) : L. 5.750.000.

Note informative : « *La macchina ammazzacattivi* fu realizzato da Rossellini nel 1948 in condizioni del tutto eccezionali e soltanto nel 1952, distribuito dalla P.D.C.

per interessamento del produttore Luigi Rovere, è apparso sugli schermi. *La macchina ammazzacattivi* si può tuttavia classificare oggi... come un punto di frattura, di decisa rottura tra i suoi film precedenti e quelli che vengono in seguito... Non si può parlare di copione giacché esisteva appena un trattamento di 25 o 30 pagine. La lavorazione de *La macchina ammazzacattivi* durò circa tre mesi, ma le ore di lavoro e i giorni cosiddetti utili non furono molti: un mese in tutto, forse, e anche meno» (M. Mida, op. cit.).

1949 **STROMBOLI TERRA DI DIO** — **r.** e **s.**: Roberto Rossellini - **sc.**: R. Rossellini, Gian Paolo Callegari, Art Cohn, Renzo Cesana - **f.**: Otello Martelli - **scg.**: naturale - **m.**: Renzo Rossellini - **mo.**: Roland Gross - **int.**: Ingrid Bergman (Karin), Mario Vitale (Antonio, suo marito), Renzo Cesana (il parroco), Mario Sponza (il guardiano del faro) - **p.**: Be-Rit Film (Ingrid Bergman-Roberto Rossellini) / R.K.O. Radio Films - **o.**: Italia-U.S.A. - **d.**: R.K.O. Radio Films - **de.**: Rank - **du.**: 107' - **incassi** (settembre 1950-agosto 1951): L. 312.700.000 -

Note informative, premi: Premio Roma 1951; «Nastro d'argento» (1951) a Ingrid Bergman come migliore attrice straniera che abbia lavorato in Italia. «Un grosso produttore si dichiarò interessato al nostro progetto, ed avemmo delle lunghe discussioni... egli mi spiegava tutto ciò che la sua lunga esperienza gli suggeriva, sforzandosi di convincermi della necessità di lavorare con una sceneggiatura. Alcuni dei suoi argomenti erano molto assennati, ma io mi opponevo formalmente a tale necessità... ciò che mi interessava trattare era il tema del cinismo, sentimento che costituì il grande pericolo del dopoguerra... Su questo film, e particolarmente sul finale, molti si sono accaniti e per vari motivi... In America il film fu tagliato... pare che manchino trentacinque minuti ... e che alla fine Karin decida di tornare dal suo gentile maritino che l'attende a casa. Finita la lavorazione avevo fatto in gran fretta un montaggio perché in America i tecnici potessero farsi un'idea del film e cominciare il montaggio del loro negativo (io ne avevo un secondo). Questa copia fu presentata tale e quale in Europa. (Il processo intrapreso da Rossellini non dette risultati che per le copie proiettate in Italia *n.d.r.*)» (R. Rossellini, op. cit.).

Il film è preceduto dai seguenti versetti: «Ho esaudito coloro che non mi chiedevano nulla, mi sono lasciato trovare da coloro che non mi cercavano» (Isaia 65, citato da S. Paolo).

Il Tinazzi, nella filmografia da lui curata, fa tra gli sceneggiatori il nome di Sergio Amidei.

1950 **FRANCESCO GIULLARE DI DIO,** film in undici episodi — **r.**: Roberto Rossellini - **s.**: da «I fioretti di San Francesco» e dalla «Vita di frate Ginepro» - **sc.**: R. Rossellini e Federico Fellini con la collaborazione di padre Félix Morlion O. P. e padre Antonio Lisandrini O. F. M. - **f.**: Otello Martelli - **scg.** e **c.**: Virgilio Marchi - **m.**: Renzo Rossellini e, per i canti liturgici, padre Enrico Buondonno - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Aldo Fabrizi (il tiranno di Viterbo), Arabella Lemaître (Santa Chiara) e attori non professionisti, tra cui Fra' Nazario, frate di Baronissi - **p.**: Angelo Rizzoli - Giuseppe Amato - **o.**: Italia - **d.**: Cineriz - **de.**: Cineriz - **du.**: 75' - **incassi** (settembre 1950-agosto 1951): L. 26.800.000.

Note informative: Il film è stato proiettato in anteprima ad Assisi, come appare dal testo del seguente manifesto affisso in Umbria e riportato da Pio Baldelli in *Falsificazione umana di un Giullare di Dio*, «Cinema», n.s., Milano, n. 55, 1951: «S. Maria degli Angeli (Assisi), 3 ottobre 1950. Immediatamente dopo la celebrazione del «Transito di S. Francesco» sarà proiettato in anteprima il film *Francesco giullare di Dio* di Roberto Rossellini. La proiezione si effettuerà contemporaneamente sulla piazza del Santuario e nei locali interni. Prima della visione parlerà padre Antonio Lisandrini O.F.M.».

1951-52 **MEDICO CONDOTTO** — **r. :** Giuliano Biagetti - **superv. :** Roberto Rossellini - **s.** e **sc. :** Roberto Rossellini e Antonio Pietrangeli - **f. :** Emanuele Caracciolo - **m. :** Renzo Rossellini - **int. :** Renzo Vicario, Franca Marzi, Pietro Tordi, Giovanna Ralli - **p. :** Liburnia Film.

Note informative : Il film, che probabilmente non è mai entrato in distribuzione, starebbe, secondo M. Mila, filmografia cit., pag. 154, fra *L'invidia* e *Europa '51*.

1951-52 **EUROPA '51** — **r., s.** e **dial. :** Roberto Rossellini - **sc. :** Sandro De Feo, Roberto Rossellini, Mario Pannunzio, Ivo Perilli, Diego Fabbri - **f. :** Aldo Tonti - **scg. :** Virgilio Marchi - **m. :** Renzo Rossellini - **int. :** Ingrid Bergman (Irene Richard), Alexander Knox (George Richard, suo marito), Ettore Giannini (Andrea, l'intellettuale comunista), Giulietta Masina (« Passerotto »), Sandro Franchina (Michel, figlio di Irene), Teresa Pellati (Ines, prostituta), Maria Zanoli (la spazzina di Primavalle), Marcella Rovena, Carlo Hintermann, Mary Joham, Alfredo Browne, William (Bill) Tubbs, Eleonora Barraco, Giancarlo Vigorelli, Bernardo Tafuri, Francesca Uberti, Alfonso di Stefano, Tina Perna, Mariemma Bardi, Alessio Ruggeri, Gerda Forrer, Rodolfo Lodi, Charles Moses, Giuseppe Chinnici, Silvana Veronese - **p. :** Carlo Ponti-Dino De Laurentiis - **o. :** Italia - **d. :** Lux film - **du. :** 110' - **incassi** (settembre 1952-agosto 1953) **:** L. 223.300.000 ; (al 30 marzo 1960) : L. 328.108.540.

Note informative: Alla XIIIª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia gli fu assegnato il IIº Premio Internazionale « ex-aequo » con *The Quiet Man* (L'uomo tranquillo) di John Ford e *O-Haru* (La vita di O-Haru donna galante) di Kenji Mizoguchi « per aver saputo affrontare alcuni termini drammatici dello smarrimento spirituale del nostro tempo, facendoli vibrare in una tormentata figura di donna », e la « Coppa Volpi » a Ingrid Bergman (non assegnata perché l'attrice è stata doppiata). Il S.N.G.C.I. conferì il « Nastro d'argento » 1953 a I. Bergman come migliore attrice.

« Stavo girando *Francesco* e raccontavo i Fioretti a Fabrizi ; dopo avermi ben ascoltato si è girato verso il suo segretario e ha detto : « Era un pazzo ». E l'altro : « Proprio un pazzo » ; da lì mi è venuta la prima idea. Mi sono ispirato anche a un fatto che avvenne a Roma durante la guerra : camminando per piazza Venezia, un mercante vendeva delle stoffe al mercato nero ; un giorno che sua moglie serviva una cliente le si avvicinò e disse : « Signora, tenete questa stoffa, ve la regalo, perché non voglio partecipare a questo crimine, io penso che la guerra sia una cosa orribile ». Evidentemente, allorché la cliente uscì dal negozio, il mercante dovette litigare con la moglie che in casa gli rese la vita impossibile. Ma il problema morale sussisteva. Poiché le cose non si potevano mettere a posto e la moglie continuava a compiere dei delitti contro la legge morale del marito, che cosa ha fatto costui ? E' andato a costituirsi dalla polizia : « Ho fatto questo, questo e questo ; ho bisogno di scaricarmi di tutte queste cose ». La polizia l'ha mandato allora all'ospedale psichiatrico. . . e lo psichiatra mi ha detto una cosa molto inquietante : « L'ho esaminato e mi sono reso conto che quest'uomo aveva soltanto un problema morale ; ero così agitato che la notte ho riflettuto e mi sono detto : Devo giudicarlo come scienziato, non come uomo ; come scienziato devo vedere se quest'uomo si comporta come la media degli uomini. Egli non si comporta come la media degli uomini : l'ho dunque fatto rinchiudere in una casa di cura ». Questo è un fatto vero, e tacerò per discrezione il nome dell'illustre scienziato. Ho discusso spesso di questo con lui e mi ha detto : « Devo io stesso dissociare da me l'essere umano e lo scienziato ; la scienza ha i suoi limiti, la scienza deve calcolare, vedere, misurare, regolarsi in base a ciò che conosce. Tutto ciò che è fuori dai suoi limiti bisogna dimenticarlo completamente ». In un secolo che è dominato dalla scienza — e sappiamo che essa è imperfetta, che ha dei limiti così atroci — non so fino a che punto convenga farvi affidamento. Questo è il soggetto del film. La mia idea era chiarissima : S. Francesco, il fatto che vi ho raccontato e Simone Weil sono stati alla sua origine » (F. Truffaut e M. Schérér : *Entretien avec Roberto Rossellini*, Cahiers du cinéma n. 37, luglio 1954).

« . . .due sono le tendenze dell'uomo : quella della concretezza e quella della fantasia. Oggi si tende brutalmente a sopprimere la seconda. Il mondo, infatti, si va sem-

pre più dividendo in due gruppi : in quelli che vogliono uccidere la fantasia e quelli che vogliono salvarla ; quelli che vogliono vivere e quelli che vogliono morire. E' questo il problema che io affronto in *Europa* '51. Dimenticando la seconda tendenza, dicevo, quella della fantasia, si tende ad uccidere in noi ogni sentimento di umanità, a creare l'uomo robot : il quale deve pensare in un solo modo, e tendere al concreto. Un tentativo così disumano è denunciato apertamente, violentemente, in *Europa* '51. Ho voluto dire francamente la mia opinione, nell'interesse mio e dei miei figli. Tale è stato lo scopo che ho cercato di raggiungere in questo ultimo mio film » (R. Rossellini, Mario Verdone, art. cit.).

1952 **DOV'E' LA LIBERTÀ... ?** — **r. :** Roberto Rossellini - **s.** e **sc. :** R. Rossellini e Antonio Pietrangeli - **f. :** Aldo Tonti sostituito, in seguito a malattia, da Tonino Delli Colli - **scg. :** Virgilio Marchi - **c. :** Antonelli e Ferroni - **int. :** Totò (Salvatore Lojacono), Nita Dover, Vera Molnar, Franca Faldini, Leopoldo Trieste, Giacomo Rondinella, Fortunato Misiano, Pasquale Misiano, Nino Misiano, Vincenzo Talarico - **p. :** Carlo Ponti-Dino De Laurentiis - **o. :** Italia - **d. :** Lux film - **du. :** 84'.

Note informative : Le scene del processo sono state realizzate nell'estate del 1953 ; il film, così completato, è stato montato e distribuito nel 1954.

1953 **VIAGGIO IN ITALIA** — **r. :** Roberto Rossellini - **s.** e **sc. :** R. Rossellini e Vitaliano Brancati - **f. :** Enzo Serafin - **scg. :** Piero Filippone - **m. :** Renzo Rossellini - **mo. :** Jolanda Benvenuti - **int. :** Ingrid Bergman (Catherine Joyce), George Sanders (Alex Joyce suo marito), Leslie Daniels (Barton), Natalia Ray (Natalia, sua moglie), Marie Mauban (Maria), Anna Proclemer (la prostituta), Paul Muller, Jackie Frost - **p. :** Sovrania Film-Junior Film-Italiafilm - **o. :** Italia - **d. :** Junior Film - **de. :** Titanus - **du. :** 75' - **incassi** (settembre 1954-agosto 1955) **:** L. 50.000.000.

Note informative : « . . .la sua maniera di lavorare è un poema. La sera prima detta i dialoghi delle scene che si gireranno domani. Subito un traduttore volge in un inglese approssimativo questo italiano scorretto. E sono questi testi che gli attori devono recitare con convinzione il giorno dopo. . . E poiché io non apprezzo affatto questo modo di fare, Rossellini decretò che ero un uomo impossibile. Si parla di neorealismo. . . è fantasia : in realtà se Rossellini gira per le strade. . . è perché le scene costano soldi. Ho già visto degli avari, ma non ho mai incontrato nessuno che lo possa eguagliare. . . Ho sentito che il film si chiamerà *Vino nuovo* : è il titolo che gli conviene : il vino nuovo è sempre cattivo ». (da alcune dichiarazioni fatte da George Sanders al tempo della lavorazione del film, e riportate da Riccardo Redi in : *Buono o cattivo il vino nuovo* ?, Cinema n. 124, 1953).

1954 **GIOVANNA D'ARCO AL ROGO** — **r.** e **adatt. :** Roberto Rossellini - **s. :** dall'oratorio di Paul Claudel e Arthur Honegger « Jeanne d'Arc au bûcher » - **f.** (Gevacolor) **:** Gabor Pogany - **m. :** Arthur Honegger - **int. :** Ingrid Bergman (Giovanna d'Arco), Tullio Carminati (frate Domenico), Giacinto Prandelli, Saturno Meletti, Augusto Romani, Agnese Dubbini, Plinio Clabassi, Piero De Palma, Aldo Terrosi, Silvio Santarelli, Gerardo Gaudioso - **p. :** Giorgio Criscuolo e Franco Francese per le Produzioni Cinematografiche Associate / Franco London Film - **o. :** Italia-Francia - **d. :** ENIC - **de. :** Euro Films International - **incassi** (settembre 1954-agosto 1955) **:** L. 18.400.000.

Note informative : « E' un film molto strano ; so che si dirà che la mia « involuzione » ha raggiunto il culmine e che sono rientrato sotto terra ; non è per nulla teatro filmato ma cinema, dirò anzi del neorealismo, nel senso in cui l'ho sempre tentato » (Truffaut, Schérér : art. cit.).

« Perseguo con *Giovanna d'Arco al rogo* un'esperienza teatrale che mi appassiona. In questo campo non ho esperienza, nessun passato, tutto è nuovo. Mi devo misurare con elementi che scopro ogni giorno. Vedrete presto il film a colori che ho tratto da *Giovanna d'Arco al rogo*. A quelli che in Italia l'hanno visto è piaciuto. Di questo al-

meno sono sicuro. Dal momento che lo scenario non è mio, ma di Claudel, spero che questo film segni la riconciliazione della critica col mio lavoro. Sono un uomo semplice, non vorrei essere un uomo solo » (citato, da Arts, da P. G. Hovald : *Le néo-réalisme italien et ses créateurs*, ed. du Cerf, Paris 1959, pag. 122).

« In 13 delle 16 città che settimanalmente esaminiamo è stato presentato il film-melodramma musicale *Giovanna d'Arco al rogo* interpretato da Ingrid Bergman e diretto, appare pleonastico il dirlo, da Roberto Rossellini. Il film ha fatto fiasco. . . ciò che ci meraviglia è che una casa di produzione e una ditta di noleggio abbiano accettato di produrre e distribuire tal genere di film. La ragione che ha motivato la regia di Rossellini non sappiamo come spiegarcela. . . ma indubbiamente è un male, per le connesse quanto inevitabili conseguenze finanziarie, che tali film debbano essere prodotti » (Alessandro Ferraù : Bollettino dello spettacolo, febbraio 1955, n. 225, citato da « Cinema Nuovo », Milano, n. 54, pag. 191).

1954 **DIE ANGST - LA PAURA** o **NON CREDO PIU' ALL'AMORE** — **r. :** Roberto Rossellini - **s. :** dal racconto di Stefan Zweig - **sc. :** Sergio Amidei e Franz Treuberg - **f. :** Carlo Carlini - **m. :** Renzo Rossellini - **mo. :** Jolanda Benvenuti e Walter Boos - **int. :** Ingrid Bergman (Irene Wagner), Mathias Wieman (Albert Wagner, suo marito), Renata Manhardt (Joana Schultze), Kurt Kreuger (Enrico Stoltz), Elise Aulinger, Edith Schultze - **p. :** Auston Film / Aniene Film - **o. :** Germania occ. - Italia - **d. :** Minerva film - **de. :** I.N.D.I.E.F. - **du. :** 81' (seconda edizione : 70') - **incassi** (settembre 1954-agosto 1955) **:** L. 18.300.000.

Nota informativa : « Rossellini ha realizzato di questo film anche una seconda edizione, dove ha apportato alcuni ritocchi e un diverso finale. Anche il titolo è stato cambiato con quello di *Non credo più all'amore* » (M. Mida, op. cit., pag. 82). Per la precisione, i ritocchi riguardano l'aggiunta della voce fuori campo di Irene che commenta alcune scene mute, e il finale è stato sostituito con alcune inquadrature, sempre commentate dalla voce f.c. di Irene, tratte da una delle scene centrali del film.

Il film apparve sugli schermi nel giugno 1955 col titolo *La paura* ma, dato lo scarsissimo successo, fu ritirato e rilanciato più tardi, sempre col medesimo successo,nella seconda edizione.

1957-58 **INDIA,** film in quattro episodi — **r.** e **s. :** Roberto Rossellini — **sc. :** R. Rossellini, Sonali Senroy Das Gupta, Fereydoun Hoveyda - **comm. :** Vincenzo Talarico - **f.** (Gevacolor, Ferraniacolor, Kodakhrome) **:** Aldo Tonti - **scg. :** naturale - **m. :** Philippe Arthuys (*m. tradizionali indiane elaborate da* : Alain Danielou) - **mo. :** Cesare Cavagna - **int. :** attori non professionisti - **p. :** Aniene Film (Roma) / Union Génerale Cinématographique (Paris) - **o. :** Italia-Francia - **d. :** Cineriz - **du. :** 90' - **incassi** (al 31 marzo 1961) **:** L. 15.416.928 (6.958.000).

Note informative : « Intervistato sulla sua partenza per l'India, Rossellini ha dichiarato alla stampa parigina : « I produttori non vogliono più farmi lavorare, il mio discorso non li interessa più. Ecco perché ho accettato l'offerta che il cinema indiano mi ha fatto. Mi è stata data carta bianca : in India potrò studiare l'atmosfera, analizzare i problemi maggiori, porne in evidenza qualcuno che possa permettermi di valorizzare la tradizione magica, fachiristica e filosofica contrapponendola alle voci attuali, a quelle nuove che sorgono, a quelle che già si vanno imponendo. Sarà, insomma, la grande civiltà indiana, con la sua grandezza, il suo passato e il suo futuro a prendermi la mano e a tracciare il soggetto per il quale non mi si è imposto nulla. Sarà difficile fare il neorealismo in un clima tanto fiabesco, ma certo troverò aspetti che sotto molti rapporti potranno essere paragonati a quelli stessi che ho già trattato sviluppando temi italiani » (riportato in Cinema Nuovo n. 70, 10 novembre 1955, pag. 346).

« Il regista aveva assolutamente bisogno di un intermediario che avesse una vera conoscenza della vita dei contadini indiani oltre che della tecnica cinematografica per realizzare il suo progetto. . . finalmente un produttore, Han Das Gupta, gli propose di lavorare con sua moglie (Sonali *n.d.r.*). Questa si rivelò rapidamente una collaboratrice perfetta e, con l'accordo del marito, Rossellini firmò con lei un contratto »

(Claude Baurdet, nota su France Observateur, riportata in Cinema Nuovo n. 111, 1957, pag. 35).

« Partendo per l'India, Rossellini aveva avuto la precauzione di mettere in valigia uno scenario composto interamente da lui a Parigi. Ma non credo che abbia fatto con questo un'eccezione ai suoi principii. Avendo avuto la fortuna di avvicinarlo spesso durante la genesi di questo scenario, posso affermare che conosceva perfettamente la civiltà indiana. . . Dal momento in cui egli ha concepito il suo progetto (1955) si è fatto dunque raccontare una gran quantità di storie « buffe ». Si è fatto spedire i giornali indiani (molti dei quali vengono pubblicati in inglese) e si è messo a leggere tutte le notizie varie. Si è digerito un numero impressionante di opere sull'India : filosofia, religione, storia, corrispondenza, romanzi. Una volta sul posto, egli ha percorso tutto il paese. . . Durante questi viaggi, ha girato più di quattromila metri di pellicola a colori, che formeranno la materia di diversi documentari. Poi, nel febbraio scorso, ha cominciato il suo lungometraggio, composto di undici sketches, stavo per scrivere undici fioretti, esponendo alcuni aspetti dell'India attuale. Il governo indiano ha deciso di partecipare alla produzione del film. Non posso raccontare qui nei dettagli lo scenario, che comprende in particolare : la storia di un discepolo di Ghandi che distribuisce le sue terre. . . » (F. Hoveyda : *La photo de mois*, Cahiers du cinéma n. 69, marzo 1957, pag. 35).

« Faceva leggere i suoi primi abbozzi alle persone che lo circondavano, scontento, desideroso di oggettività. Modificò così a poco a poco le idee iniziali, abbandonò qualche storia e ne creò delle nuove. La sua facilità nell'assimilare gli incidenti e nel trasformarli in elementi costruttivi di una storia era sorprendente. Ogni giorno veniva con qualcosa di nuovo. Nel corso di un viaggio a Dehli fu ospite di Nehru. Per quasi una settimana l'ha seguito a Bodhgaya, Nalanda, Shantiniketan — la famosa università creata da Tagore — e Hirakud. . . E' in seguito a quest'incontro che è nato l'episodio di Hirakud, uno dei nove di *India* 57. . . Dopo due mesi di preparazione, siamo partiti da Bombay in auto il 18 febbraio. . . Abbiamo percorso tutto il Sud girando un metraggio enorme per i documentari. Per il primo episodio ci siamo allontanati 80 km. dal primo telefono. Niente acqua. . . niente elettricità. Quanto al caldo, toccava i 42° a Hirakud dove abbiamo appena terminato di girare. . . Rossellini gira con le persone che trova sul posto. I dialoghi in kannada, in oriya e in hindi sono scritti appositamente giorno per giorno. Il film comporterà una introduzione documentaria generale destinata nello stesso tempo a stabilire un bilancio della situazione nel 1957 e a sgombrare il terreno dalle idee false, convenzionali o fantastiche che si hanno sull'India. Ogni episodio avrà una introduzione per necessità di documentazione. La struttura generale del film farà subito pensare a *Paisà*, ma per i suoi temi *India* 57 rappresenterà piuttosto una sintesi dell'opera rosselliniana. . . » (J. Herman : *Rossellini tourne India* 57, Cahiers du cinéma n. 73, luglio 1957, pagg. 2, 7, 8).

Il montaggio del film è stato terminato a Parigi nel 1958 ; il film, col titolo definitivo di *India*, è stato presentato in « prima » al Festival di Cannes 1959, fuori concorso. In Italia è stato distribuito nel giugno 1960.

1959 **IL GENERALE DELLA ROVERE** — **r.** : Roberto Rossellini - **s.** : dal racconto di Indro Montanelli - **sc.** : I. Montanelli, Sergio Amidei, Diego Fabbri - **f.** : Carlo Carlini - **scg.** : Piero Zuffi - **m.** : Renzo Rossellini - **mo.** : Cesare Cavagna - **int.** : Vittorio De Sica (Bertone, alias col. Grimaldi, poi finto gen. Della Rovere), Hannes Messemer (col. Müller), Giovanna Ralli (Valeria), Sandra Milo (Olga), Anne Vernon (vedova Fassio), Vittorio Caprioli (Banchelli), Lucia Modugno (partigiana), Luciano Piccozzi (spazzino), Herbert Fischer, Maria Greco - **p.** : Morris Ergas per la Zebra Film (Roma) / Gaumont (Paris) - **o.** : Italia-Francia - **d.** : Cineriz - **d.** : 130' - **incassi** (al 31 marzo 1961) : L. 650.417.234 (137.436.000).

Note informative : Il film ha vinto il « Leone d'oro » alla XXª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia « ex-aequo » con *La grande guerra* di Mario Monicelli, « film che ravvivano, con stile e accenti diversi, ma con lo stesso spirito e con ammirevole forza espressiva, una tradizione di umanità e di verità che ha dato risonanza internazionale al cinema italiano » (e in quella stessa sede il Premio O.C.I.C.).

1960 **ERA NOTTE A ROMA** — **r.** : Roberto Rossellini - **s.** : Sergio Amidei - **sc.** : S. Amidei, Diego Fabbri, Brunello Rondi, R. Rossellini - **f.** : Carlo Carlini - **scg.** : Flavio Mogherini - **c.** : Elio Costanzi - **m.** : Renzo Rossellini - **mo.** : Roberto Cinquini - **int.** : Leo Genn (Pemberton), Giovanna Ralli (Esperia), Sergej Bondarciuk (Fjodor), Peter Baldwin (Bradley), Renato Salvatori (Renato), Enrico Maria Salerno (il medico), Sergio Fantoni (Don Valerio), Paolo Stoppa (principe Antoniani), Hannes Messemer (Von Kleist) George Petrarca (Tarcisio, lo zoppo), Giulio Calì, Rosalba Neri, Carlo Reali, Leopoldo Valentini, Roberto Palombi, Laura Betti - **p.** : International Golden Star (Genova) / Film Dismage (Paris) - **o.** : Italia-Francia - **d.** : Cineriz - **du.** : 120' - **incassi** (al 31 marzo 1961) : L. 112.552.987 (26.332.000).

Note informative : Al Festival di Karlovy Vary del 1960 è stato assegnato il premio speciale della giuria al regista Roberto Rossellini e all'attrice Giovanna Ralli e il premio speciale del « Comitato per la Difesa della Pace ». La « International Golden Star » ha prodotto il film con l'appoggio dell'Ente culturale « Colombianum » diretto da padre Arcangelo Arpa S. J.

« Rossellini parla del suo nuovo film con entusiasmo, non che lo trovi migliore degli altri, ma perché l'ha realizzato secondo i metodi che gli sono cari : lavorazione rapida, con poche riprese, quasi interamente in scenari reali, montaggio eseguito contemporaneamente allo sviluppo della pellicola. « Ho anche fatto, aggiunge, una innovazione tecnica molto interessante ». Gli chiedo quale, e mi risponde sorridendo che presto vedrò il film è potrò giudicare » (F. Hoveyda : *La photo du mois*, Cahiers du cinéma n. 106, aprile 1960).

Il film circola in Italia in una edizione leggermente diversa da quella originale, e precisamente : sono state tagliate le scene in cui compaiono Paolo Stoppa e Hannes Messemer, e i personaggi di Genn, Bondarciuk, Baldwin e Salerno, che nell'originale parlavano quasi sempre (come era logico) in inglese o in russo, parlano ora un po' nella loro lingua, un po' italiano, mentre Salerno è costretto quasi sempre a ripetere le sue battute nelle due lingue.

1960 **VIVA L'ITALIA !** — **r** : Roberto Rossellini - **s.** : Sergio Amidei, Antonio Petrucci, Carlo Alianello, Luigi Chiarini - **sc.** : S. Amidei, Diego Fabbri, A. Petrucci, R. Rossellini, Antonello Trombadori - **f.** : (Eastmancolor) Luciano Trasatti - **scg.** : Gepy Mariani - **c.** : Marcella De Marchis - **m.** : Renzo Rossellini - **mo.** : Roberto Cinquini - **int.** : Renzo Ricci (Giuseppe Garibaldi), Paolo Stoppa (Nino Bixio), Franco Interlenghi (Giuseppe Bandi), Giovanna Ralli (Rosa), Tina Louise (giornalista straniera), Gino Buzzanca (padre di Rosa), Attilio Dottesio (Francesco Crispi), Vittorio Bottone (Vittorio Emanuele II), Raimondo Croce (Francesco II), Carlo Gazzabini, Leonardo Botta, Remo de Angelis, Franco Lantieri, Philippe Arthuys, Marco Mariani, Luigi Borghese, Giovanni Petrucci - **p.** : Cineriz - Tempo film - Galatea (Roma) / Francinex (Paris) - **o.** : Italia-Francia - **d.** : Cineriz - **du.** : 138' - **incassi** (al 31 marzo 1961) : L. 164.459.660 (43.568.000).

Note informative : Presentato in anteprima al Teatro dell'Opera di Roma alla presenza del Presidente della Repubblica, in occasione delle manifestazioni per la celebrazione del centenario dell'unità d'Italia.

1961 **VANINA VANINI** — **r.** : Roberto Rossellini - **s.** : dal racconto di Stendhal raccolto nelle « Chroniques italiennes » - **sc.** : R. Rossellini, Antonello Trombadori, Franco Solinas (dialoghi di Monique Lange) - **f.** : (Technicolor) : Luciano Trasatti - **scg.** : Luigi Scaccianoce - **m.** : Renzo Rossellini - **int.** : Sandra Milo (Vanina Vanini), Laurent Terzieff (Piero Missirilli), Martine Carol (Principessa Vitelleschi), Paolo Stoppa (Principe Vanini), Isabelle Corey (Clelia), Fernando Cicero (Saverio Pontini), Nerio Bernardi (Cardinale Savelli) - **p.** : Morris Ergas per la Zebra film (Roma) / Orsay film (Paris) - **o.** : Italia-Francia - **d.** : Columbia - CEIAD - **du.** : 125' - **incassi** (al 20 novembre 1961) : L. 9.034.000

Note informative : Il film è stato presentato alla XXIIª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

« Sono dell'avviso che il pubblico non ama soltanto i polpettoni ; gli piace, infatti, ragionare, gustare un'opera che abbia della sensibilità. Il nostro compito di produttori. . . è anche culturale : diffondere cioè, attraverso i mezzi espressivi del cinema, testi classici facendoli rivivere nelle immagini di un film. Così è nata *Vanina Vanini* ». (Da un'intervista di Morris Ergas su « Cinemundus », ed. quotidiana in occasione della Mostra di Venezia, 27 agosto 1961).

1962 **ANIMA NERA** — **r.** : Roberto Rossellini - **sc.** : dal dramma di Giuseppe Patroni Griffi - **sc.** : Giuseppe Patroni Griffi, Roberto Rossellini, Alfio Valdarnini - **f.** : Luciano Trasatti - **scg.** : Elio Costanzi e Alfredo Freda - **m.** : Piero Piccioni - **mo.** : Daniele Alabiso - **int.** : Vittorio Gassman (Adriano), Nadja Tiller (Mimosa), Annette Stroyberg (Marcella), Eleonora Rossi Drago (Alessandra), Yvonne Sanson (la Signora delle cambiali), Tony Brown (Guidino), Rina Braido (Lucia), Giuliano Cocuzzoli (Sergio), Daniela Igliozzi (Giovanna), Chery Milion (ballerina del night club), Armando Suscipi (il Cavaliere) - **p.** : Gianni Hecht-Lucari per la Documento film - **o.** : Italia - **d.** : Dino De Laurentiis Cinematografica Distribuzione.

Note informative : Quando fu annunciata la realizzazione del film Gina Lollobrigida era indicata come protagonista femminile.

1962 **BENITO MUSSOLINI** — film di montaggio - **r.** : Pasquale Prunas - **superv.** : Roberto Rossellini - **tratt.** : G. B. Cavallaro e Ernesto G. Laura - **comm.** : Enzo Biagi e Sergio Zavoli - **m.** : Roberto Nicolosi - **mo.** : Romeo Ciatti - **p.** : Etrusca film - Galatea film - **o.** : Italia - **d.** : Unidis.

1963 **LES CARABINIERS** — **r.** : Jean-Luc Godard - **s.** : dal dramma di Beniamino Joppolo - **sc.** : Roberto Rossellini e Jean Gruault - **f.** : Raoul Coutard - **m.** : Philippe Arthuys - **int.** : Marino Mase, Albert Juross, Geneviève Galéa, Catherine Ribéro, Jean Brassat, Gérard Poirot - **p.** : Cocinor-Marceau - Rome Paris Films (Parigi) / Laetitia (Roma) - **o.** : Francia-Italia.

1963-64 **IL FERRO** — **r.** : Renzo Rossellini - **superv.** : Roberto Rossellini (doc. lungometraggio - in lavorazione).

Elementi per una teatrografia

a cura di Gianpiero Berengo-Gardin

Premessa

Nei saggi a carattere monografico pubblicati finora sulla persona e sull'opera di R. è sempre mancato il riferimento alle sue realizzazioni teatrali, che costituiscono tuttavia, a nostro avviso, un indice per nulla trascurabile della sua multiforme attività. Crediamo quindi opportuno impostare in questa sede un primo tentativo del genere, che vuol essere, in definitiva, solo l'avvio per ulteriori più vasti contributi.

Per una rapida ed agevole lettura sono state usate le seguenti abbreviazioni : **d.m.** : direzione musicale (maestro concertatore e direttore d'orchestra) ; **d.c.** : direzione coro ; **l.** : luci. Per il resto, si sono usate le consuete abbreviazioni delle filmografie di « Bianco e nero ».

1952 Napoli, Teatro San Carlo : **OTELLO,** quattro atti di Arrigo Boito, dalla tragedia di William Shakespeare, musica di Giuseppe Verdi — **r. :** Roberto Rossellini - **d.m. :** Gabriele Santini - **d.c. :** Michele Lauro - **scg. :** Carlo Maria Cristini - **c. :** Casa d'arte Peruzzi, Firenze - **l. :** Giovanni Marino - **int. :** Ramon Vinay (Otello), Renata Tebaldi (Desdemona), Gino Bechi (Jago), Piero De Palma (Cassio), Vittoria Garofalo (Emilia), Gianni Avolanti (Roderigo), Augusto Romani (Lodovico), Antonio Picillo (Montano), Iª rappresentazione : 13 dicembre 1952 - repliche : 16, 18, 21 dicembre 1952.

1953 Napoli, Arena Flegrea : **LA GIOCONDA,** quattro atti di Arrigo Boito (pseudonimo : Tobia Gorrio), musica di Amilcare Ponchielli — **r. :** Roberto Rossellini - **d.m. :** Tullio Serafin - **d.c. :** Michele Lauro - **scg. :** Carlo Maria Cristini - **c. :** Casa d'arte Peruzzi, Firenze - **l. :** Giovanni Marino - **int. :** Anna De Cavalieri (Gioconda), Fedora Barbieri (Laura Aforno), Mario Petri (Alvise Badoero), Lucia Danieli (la cieca), Giuseppe Di Stefano (Enzo Grimaldi), Ugo Savarese (Barnaba), Silvio Santarelli (Zuane), Eraldo Gaudioso (un cantore), Silvio Torelli (un pilota), Gianni Avolanti (Isepo Barbarigo) - - Iª rappresentazione : 4 luglio 1953 - repliche : 8, 12, 19 luglio 1953.

1953 Napoli, Teatro San Carlo : **GIOVANNA D'ARCO AL ROGO (JEANNE D'ARC AU BUCHER),** oratorio di Paul Claudel, versione italiana di Emidio Mucci, musica di Arthur Honegger. — **r. :** Roberto Rossellini - **d.m. :** Gianandrea Gavazzeni - **d.c. :** Michele Lauro - **scg. :** Carlo Maria Cristini - **c. :** Adriana Muojo - **l. :** Giovanni Marino - **cor. :** Bianca Gallizia - **int. :** Ingrid Bergman (Giovanna d'Arco), Tullio Carminati (Frate Domenico), Augusto Romani (il gigante Hertebise), Agnese Dubbini (Madama Botti), Gianni Avolanti (l'Asino), Gerardo Gaudioso (il messo di giustizia), Marcella Pobbe (la Vergine), Giacinto Prandelli (Procus), Florence Quartararo (Santa Margherita), Myriam Pirazzini (Santa Caterina) - Ia rappresentazione : 5 dicembre 1953 - repliche :6, 8, 11, 13, 18, 22 dicembre 1953.

Note informative : L'oratorio è stato rappresentato assieme all'opera **Turandot** di Ferruccio Busoni. L'intero spettacolo è stato portato in « tournée » a Palermo (Teatro Massimo), Barcellona, Parigi (Opéra), Stoccolma.

1954 Napoli, Teatro San Carlo : **LA FIGLIA DI JORIO,** tragedia di Gabriele D'Annunzio, riduzione in tre atti e musica di Ildebrando Pizzetti — **r. :** Roberto Rossellini - **d.m. :** Gianandrea Gavazzeni - **d.c. :** Michele Lauro - **scg. :** Carlo Maria Cristini - **c. :** Casa d'arte Peruzzi - **l. :** Giovanni Marino - **int. :** Clara Petrella (Mila di Codro), Mirto Picchi (Aligi), Giangiacomo Guelfi (Lazaro), Elena Nicolai (Candia), Maria Luisa Malagrida (Ornella), Maria Teresa Mandalari (Favetta), Fernanda Cadoni (Splendore), Antonia Maria Canali (Teodula), Giuseppina Sauri (la vecchina dell'erbe) - Ia rappresentazione : 4 dicembre 1954 - repliche : 8 e 12 dicembre 1954.

1961 Roma, Teatro dell'Opera : **UNO SGUARDO DAL PONTE,** due atti dal dramma « A View from the Bridge » di Arthur Miller, versione italiana di Gerardo Guerrieri, musica di Renzo Rossellini — **r. :** Roberto Rossellini - **d.m. :** Oliviero de Fabritiis - **d.c. :** Giuseppe Conca - **scg** e **c. :** Piero Zuffi - **l. :** Alessandro Drago - **int. :** Nicola Rossi Lemeni (Eddie Carbone), Clara Petrella (Beatrice, sua moglie), Gianna Galli (Catherine, sua nipote), Ruggero Bondino (Rodolfo), Giovanni Ciminelli (Marco, suo fratello), Giuseppe Valdengo (l'avvocato Alfieri), John Ciavola (Louis), Nino Mazziotti (Mike), Giulio Mastrangelo (un agente), Rolando Sessi (Tony) - Ia rappresentazione mondiale : 11 marzo 1961 - repliche : 15, 19, 25 marzo 1961.

Soggetti e sceneggiature pubblicati

a cura di Gianpiero Berengo Gardin

1947 **Paisà,** 6° episodio, sceneggiatura, in « Bianco e nero », Roma, anno I°, n. 1, ottobre 1947. Ripubblicato in : CARLO LIZZANI : *Cinema italiano,* Firenze, ed. Parenti, 1952.

1948 **Le miracle,** soggetto, ne « La Revue du Cinéma », Paris, vol. III°, n. 14, giugno 1948.

1950 **Francesco giullare di Dio,** brano di sceneggiatura, in « Cinema », Milano, nuova serie, n. 35, 30 marzo 1950.

1953 **Viaggio in Italia,** frammenti del dialogo, in « Bianco e nero », Roma, anno XIV° n. 11, novembre 1953.

1955 **Il prigioniero,** episodio inedito di **Paisà**, sceneggiatura, in « Cinema nuovo », Milano, n. 57, 25 aprile 1955. Ripubblicato in : MASSIMO MIDA : *Roberto Rossellini,* Parma, ed. Guanda, 1961 (2ª ed.).

1957 **Francesco giullare di Dio,** trattamento per gli episodi **Dov'e perfetta letizia** e **Il bacio del lebbroso,** in : FERNALDO DI GIAMMATTEO : *Come nasce un film,* Torino, Edizioni Radio Italiana, 1957.

1960 **Era notte a Roma,** a cura di RENZO RENZI, sceneggiatura e documentazione completa sul film, Bologna, ed. Cappelli ; collana « Dal soggetto al film », 1960.

Breve antologia ragionata degli scritti e delle interviste

« Ho già affermato che, secondo me, il cinema è un'arte nuova ed ha in sè la possibilità di molteplici scoperte ». (R. R.: *Il mio dopoguerra*).

PREMESSA.

Tale antologia non è completa. È un primo tentativo, al di là delle semplici citazioni, preziose tuttavia (Ferrara, Mida, Tinazzi), di approfondire la conoscenza del regista — e di ricostruirla — attraverso affermazioni dirette. Si è cercato di dare all'insieme l'aspetto di un discorso il più possibile unitario pur nelle frequenti contraddizioni della sua voce evidenti oggi, ancor di più, dopo le ultime opere.

Il mese e l'anno, riportati all'inizio di ogni scritto, si riferiscono alla data di pubblicazione.

Nei casi dove non è stato possibile conoscere il titolo, si è riportato l'inizio del passo citato.

Per gli scritti più noti si è creduto inoltre opportuno limitare al minimo le citazioni, rimandando il lettore alla precedente filmografia o direttamente all'originale nel caso di una conoscenza più completa.

Novembre 1946: « *Je n'aime pas les décors* » pubblicato a cura di Pierre Lherminier in *L'art du cinéma (Mise en scène et découpage)*, Ed. Seghers, Parigi 1960, pag. 143. Originariamente ne « L'Ecran Français » del 12 novembre 1946.

« Da parte mia non amo le scenografie, detesto i trucchi e preferisco interessarmi degli attori (.....) per creare veramente il personaggio che si è sognato, è necessario che il regista combatta con il suo interprete e finisca per piegarlo alla sua volontà. E proprio perché non ho voglia di sprecare le forze in tali lotte che mi servo di attori occasionali. (.....) Io ed Amidei non terminiamo mai le nostre sceneggiature prima d'essere arrivati sui luoghi dove pensiamo realizzarle. Le circostanze e gli interpreti che il caso ci ha presentati ci inducono generalmente a modificare la nostra traccia d'origine. Ed anche i dialoghi, come le intonazioni, dipendono dagli attori dilettanti che vogliono esprimerli; è bene lasciare agli interpreti il tempo necessario all'ambientamento della ripresa ».

Aprile 1947: Colloquio con Leo Sauvage pubblicato originariamente ne « L'Ecran Français », n. 98, aprile 1947, e riportato poi, in parte, da Patrice-G. Hovald ne *Le néorealisme italien et ses createurs,* Ed. du Cerf, Parigi 1959, pag. 115.

« La fotografia non dipende dall'apertura ottica della cinepresa (*ouverture de la caméra*) ma dalla scelta e presentazione del documento. Documento-fatto, documento-inquadratura e documento-volto: vale a dire i tre aspetti di uno stesso documento umano ».

Novembre 1948: « *Je continuerai peut-être à passer pour un fou* », pubblicato da P. Lherminier, op. cit. (*intentions, sujets, personnages*). Originariamente ne « L'Ecran Français », n. 175, 2 novembre 1948.

« Forse, continuerò ad essere sempre ritenuto un pazzo, ma il giorno che inizio un film non so mai come questo andrà a finire. (...). Una sceneggiatura rigorosa che occorre seguire passo passo, uno studio con tutta la sua attrezzatura, tutti questi preparativi di scene e di luci sono per me quello che c'è di più odioso (...). Quello che è sicuro è che quando inizio un nuovo film parto con una idea senza sapere tuttavia dove andrà a finire. Ciò che mi interessa al mondo è l'uomo e la sua vita che è per ciascuno un'avventura. Io sono soprattutto un individualista. (...) È perché non ho paura della verità e son curioso di conoscere l'essere umano che faccio la figura del grande realista. E lo sono, sì, se per realismo s'intende abbandonare l'individuo davanti alla cinepresa e lasciare che lui stesso costruisca la sua storia. Fin dal primo giorno di « riprese », mi metto dietro i miei personaggi e lascio poi che la macchina corra lor dietro. (...). C'è una cosa che desidererei molto fosse detta a Carné. Io lo ritengo, con Clouzot, il più grande regista europeo; ma vorrei ch'egli si liberasse un po' dai letami dello studio, che ne uscisse fuori più spesso, e che guardasse più da vicino i personaggi della strada ».

Dicembre 1949: R. M. De Angelis: *Rossellini romanziere,* in « Cinema », n.s., Milano, n. 29, 30 dicembre 1949, pag. 356.

Fu durante i mesi dell'occupazione tedesca a Roma che a R. venne in mente di scrivere un romanzo. Una telefonata all'autore di quest'articolo ed un incontro

col pretesto di fargli leggere « con affettuoso cinismo » la sceneggiatura di un film. Queste che seguono sono le « voci » più interessanti del loro colloquio.

« Ho bisogno di una profondità di piani che forse solo il cinema può dare, e di vedere persone e cose da ogni lato, e di potermi servire del " taglio " e dell'ellisse, della dissolvenza e del monologo interiore. Non, per intenderci, quello di Joyce, piuttosto quello di Dos Passos. Di prendere e lasciare, inserendo quello che sta intorno al fatto e che ne è, forse, la remota origine. La macchina da presa io potrò collocarla a mio talento ed il personaggio ne sarà inseguito e ossessionato: l'angoscia contemporanea deriva appunto da questo non poter sfuggire all'occhio implacabile dell'obiettivo. (...). Non pare anche a te che lasciare il personaggio andare dove vuole, c'è rischio di vederselo sparire alla prima svolta? Bisogna inseguirlo, controllarne i gesti e i battiti, ridurlo all'impotenza: altrimenti son guai. La macchina da presa si inserisce tra il destino del personaggio e la necessità del racconto determinando una nuova fatalità. (...). Questa corrente neorealista va benissimo, ma ha un difetto essenziale: è sopraffatta dalla cronaca (...). Ci vuole un intervento, un arbitrio, e chiamare la folla come coro, un particolare in primo piano, voci ed echi in profondità ».

Febbraio 1952: *Colloquio sul neorealismo,* tra R. R. e MARIO VERDONE, pubblicato in « Bianco e Nero », a. XIII, Roma, n. 2, febbraio 1952, pagg. 7-16.

« Il film realistico, in sé, è corale. (...). Sono un realizzatore di film, non un esteta, e non credo che saprei indicare con assoluta precisione che cosa sia il realismo. Posso dire, però, come io lo sento, qual'è l'idea che me ne son fatta. (...). Una sincera necessità, anche, di vedere con umiltà gli uomini quali sono, senza ricorrere allo stratagemma di inventare lo straordinario. Una coscienza di ottenere lo straordinario con la ricerca. Un desiderio, infine, di chiarire se stessi e di non ignorare la realtà, qualunque essa sia. Ecco perché nei miei film ho cercato di raggiungere l'intelligenza delle cose, dando loro il valore che hanno: assunto non facile, anzi ambizioso e tutt'altro che lieve, perché dare il vero valore a una qualsiasi cosa significa averne appreso il senso autentico e universale ».

Agosto 1952: « *Non sono stato l'Attila del cinema* », pubblicato in « Cinema », n.s., n. 92 (*Segnalibro*), 15 agosto 1952, pag. 82, a cura di GULLIVER. Originariamente ne « L'Anno », n. 2, 1952, firmata da R. stesso.

« Io veramente non amo scrivere, e tanto meno di cinema e di fatti cinematografici. Il campo del cinema mi è sempre parso una " Kermesse " dove c'è posto per tutti. Una grande tavola imbandita dove tutti finiscono per mettere le mani. E chi non può, perché c'è troppa folla intorno, ci butta su gli occhi del desiderio, e magari la voce. (...). Vicenda curiosa, la marcia del cinema in questi ultimi anni del dopoguerra. Una marcia a singhiozzi, una marcia ad ostacoli. Molti di noi possono ricordare assai bene cos'era il cinema italiano subito dopo la liberazione di Roma. Poco più, o forse anche meno, di un mucchio di detriti. Di un'industria nemmeno l'ombra. I nuovi ricchi della borsa nera avevano altro da fare che investire il denaro nella rischiosa impresa che era il cinematografo. (...). Film si sono fatti purtroppo. Ma le formule derivate ebbero una durata relativamente breve. In poche stagioni esaurirono il loro repertorio. Il capitale si sentì disordinato, smarrito, ebbe di nuovo paura. Si afferrò ad un altro genere di produzione cinematografica.

(...). Nessuno vuol disconoscere la limitata utilità di una produzione cinematografica voluttuaria. Il pubblico ne ha bisogno. Il film comico di genere astratto, tanto per fare un esempio, ha una funzione *igienica* (il corsivo è del r.), certo. (...). Schemi per i film di ozio, per i film da goduria visiva tecnicolorata, ce ne saranno sempre: andremo anche noi a vedere quei film. Ma, ogni tanto, cerchiamo di essere uomini umani ».

Luglio 1954: *Entretien avec R. R.* di FRANÇOIS TRUFFAUT e MAURICE SCHÉRÉR, pubblicato nei « Cahiers du cinéma », Paris, luglio 1954, n. 37, pag. 1-13. Riportato, in parte, da Pierre Lherminier, op. cit., pag. 541, ottobre 1960.

« Agli inizi " giro " secondo i piani previsti riservandomi una parte di libertà. Nel mio orecchio sento anche il ritmo del film. E, può darsi, sia proprio questo a rendermi oscuro; io so quanto sia importante un'attesa per arrivare ad un certo dato, allora io non descrivo questo dato, ma l'attesa stessa, ed arrivo improvvisamente alla conclusione. Sono veramente incapace di fare differentemente poiché voi siete in possesso del dato esatto, del nocciolo della cosa, se poi voi vi mettete ad approfondirlo, a metterlo in acqua, a rifinirlo, non è più un nocciolo ma una cosa che non ha più forma, senso, emozione. (...). Quanto, ai dialoghi io non li improvviso sistematicamente; essi sono già scritti da lungo tempo e se io li affido agli attori all'ultimo momento è perché desidero che questi ultimi non vi si abituino. A questa specie di dominio sull'attore, io arrivo ripetendo poco e girando alla svelta, senza troppe riprese. Bisogna fare assegnamento sulla freschezza degli interpreti. (...). Mi sforzo sempre di restare impassibile, e trovo veramente sorprendente, straordinario e commovente che proprio i grandi fatti e le grandi imprese si producano negli uomini nella stessa maniera e con la stessa eco dei piccoli e consueti fatti della vita; è con la stessa umiltà che mi dedico a trascrivere gli uni e gli altri: v'è in questo una sorgente drammatica di interesse ».

Marzo 1955: MASSIMO MAURI: *Non sono il carceriere di Ingrid,* in « Epoca », Milano, n. 231, 6 marzo 1955, pag. 23.

Rossellini e sua moglie Ingrid sono a Stoccolma da oltre un mese in « tournée » europea, dopo Napoli, Parigi e Barcellona, con la *Giovanna d'Arco al rogo.* Ingrid è stanca. Roberto è attaccato dall'Italia con critiche violentissime. Prima della partenza per Palermo, ultima tappa del loro viaggio, il regista ha concesso all'inviato di un settimanale milanese la seguente intervista di cui riportiamo i passi più salienti.

« Quello che mi angustia è di non poter mai capire quando veramente sbaglio e in che cosa sbaglio. È stato sempre così: ho aspettato un anno per avere la certezza, la conferma dal pubblico, dalla critica italiana, che *Roma, città aperta* era un buon, eccellente film. Per *Paisà* ho dovuto aspettare due anni, due lunghi anni di sconforti amari: per questo a *Paisà* voglio tanto bene. (...). Ammaestrato dall'esperienza con la critica italiana, ho sempre bisogno di aspettare almeno tre anni per sapere con certezza. Vorrei sinceramente capire i miei torti, e invece mi trovo imbarazzato, confuso, disorientato, circa il valore effettivo dei miei film. Che altro potrei essere davanti a giudizi così disparati? e come potrei prestar fede ad una critica che non si è accorta neppure dei primi due film che oggi, unanimemente,

sono ritenuti perlomeno degni di entrare nella storia del cinema? (...). Allora era una strada sbagliata anche quella di *Germania anno zero,* di *Francesco,* di *Viaggio in Italia*: ed era la strada di *Roma, città aperta.* Mi si potrà rimproverare di essere riuscito in quest'ultimo film e non negli altri, non di aver cambiato strada. Questo può dirlo solo un superficiale, un critico da strapazzo. (...). Credo che una delle cose che hanno giovato di più al nostro cinema sia stata la venuta in Italia di Ingrid Bergman ... Era stufa di Hollywood, della roba che le facevano fare lassù. ... Così venne e fece *Stromboli.* Venne per sottrarsi ad Hollywood, al commercialismo. (...). Ingrid è una donna molto forte di carattere, molto decisa, sette volte più forte di me. Se le piacesse fare qualcosa non sarei certo io a dissuaderla. Ma cosa le hanno proposto gli altri da quando Ingrid si trova in Italia? Ecco i titoli: *Cavalleria rusticana, La figlia di Jorio, La contessa Mara,* perfino *Elena di Troia.* Due sole proposte serie ha avuto: un film con Blasetti — *La Fiammata* — ma aspettava le due gemelle e tutto andò a monte; e *Senso* di Visconti, ma Ingrid non se la sentì: il nostro Risorgimento non le dice nulla, non lo capisce, la sua cultura è troppo diversa. Fu lei comunque a rifiutare la parte, io non misi parola ».

Settembre 1955: Colloquio di HENRY AGEL con R. riportato nei « Cahiers du Cinéma » del settembre 1955, n. 50, pag. 32 e pubblicato poi anche da Patrice-G. Hovald, op. cit., nel 1959.

Agel domanda al regista se l'insieme della sua opera corrisponde esattamente ad un suo itinerario spirituale.

« Il Cristianesimo non è per me una presa di posizione intellettuale, ma una questione di temperamento e i miei film esprimono precisamente questo modo d'essere ».

Settembre 1955-Febbraio 1956: *Dix ans de cinéma,* scritto direttamente in francese e pubblicato: 1° *Cahiers du cinéma* n. 50, agosto-sett. 1955: *Après la guerre - Le mot « commercial » - La crise du cinéma italien - Un art de l'attente - La direction d'acteurs.*
2° *Cahiers du cinéma* n. 52, novembre 1955: *Allemagne, année zero - J'hai choisi la sincerité - Une lettre d'Ingrid Bergman.*
3° *Cahiers du cinéma* n. 55, gennaio 1956: *Stromboli, petite île - Les sentiments de l'après guerre - Un petit fait vrai - Les libertés de la presse.* E pubblicato ancora: in « Cinema Nuovo », n. 70, novembre 1955 con il titolo: *Il mio dopoguerra,* pag. 345-346; n. 72, dicembre 1955 con il titolo: *Germania anno zero,* pag. 425-426; n. 77, febbraio 1956 con il titolo *Ingrid e Stromboli,* pag. 117-118. MASSIMO MIDA: *R. R.,* Ed. Guanda, Parma 1963 (1ª ed.) e 1961 (2ª ed.), pag. 111 e segg. con il titolo *Il mio dopoguerra.* P. LHERMINIER: op. cit., pag. 542-43 (frammenti).

Di questo scritto di R., assai noto e tuttora incompiuto, abbiamo già segnalato qualche passo in sede di filmografia. Ora ci limitiamo, pertanto, a riportare altre affermazioni del regista riguardo l'attore e la sceneggiatura.

« Il mio lavoro consiste unicamente nell'accompagnare il personaggio d'abitudine, nel cinema tradizionale, " si taglia " una scena in questo modo: piano totale, si precisa l'ambiente, si scopre un individuo, ci si avvicina ad esso, piano medio,

piano americano, primo piano, e si comincia a raccontare la sua storia. Io procedo nella maniera esattamente opposta: un uomo si sposta e grazie al suo spostamento si scopre l'ambiente in cui si trova. Comincio sempre con un primo piano, poi il movimento di macchina che accompagna l'attore scopre l'ambiente. Il problema è allora di non abbandonare l'attore che segue spostamenti complessi. Troppo spesso si crede che il neorealismo consista nel fare interpretare il personaggio di un disoccupato da un disoccupato. Io scelgo gli attori unicamente per il loro fisico. Nella strada si può scegliere chiunque. Io preferisco gli attori non professionisti perché non hanno idee preconcette. Osservo un uomo per la strada, lo fisso nella mia memoria. Quando è davanti alla macchina da presa è completamente sperduto e cerca di " recitare ", cosa che bisogna evitare nella maniera più assoluta. Quell'uomo fa dei gesti, sempre gli stessi; sono quegli stessi muscoli che " lavorano "; ma davanti all'obiettivo si paralizza, si smarrisce, crede di diventare un essere eccezionale perché viene cinematografato. Il mio lavoro consiste nel riportarlo nella sua vera natura, nel ricostruirlo, e nell'insegnargli nuovamente i suoi gesti abituali. (...).

... ma io mi opponevo formalmente a tale necessità della sceneggiatura per ragioni che ho spiegato cento volte. Mi si chiede di riassumerle qui: *a*) quando giro in interni reali ed in esterni privi di punti di riferimento, non posso non improvvisare la mia regia in funzione dell'ambiente in cui mi trovo. Dunque la colonna di sinistra della sceneggiatura resterebbe bianca, se dovessi farne una; *b*) scelgo i miei " attori di complemento " sul posto, al momento di girare; prima di averli visti non posso scrivere un dialogo che sarebbe forzatamente teatrale e falso. Anche la colonna di destra resterebbe bianca ...; *c*) infine credo molto all'ispirazione del momento ».

Maggio 1956: *Niente premi e maggiore protezione del mercato,* risposta ad un articolo di Luigi Chiarini, in « Cinema Nuovo », n. 82, 10 maggio 1956, pag. 270 e riportato dal MIDA, col titolo *Ragioni di una crisi,* op. cit., pag. 132-133.

« Non è vero che il pubblico abbia un suo gusto: il gusto del pubblico si forma sulla media dei film che gli si forniscono, e quindi può essere imposto, creato. (...). È evidente che siccome sul mercato italiano il film americano è prevalente, il gusto medio viene imposto dal film americano: l'obiettivo sarebbe dunque quello di riuscire a capovolgere questa situazione. Non vi sono che due strade per uscire dal pelago. Prima: abbandonare tutte le richieste di " aiuto ", in modo che si possa lavorare liberamente: non vogliamo privilegi che sono stati inventati in altra epoca e in altro clima. Seconda: assicurare all'industria cinematografica quelle stesse protezioni del mercato interno che esistono per le industrie nazionali in tutti i Paesi ».

Settembre 1957: *Dichiarazioni* riportate da MINO ARGENTIERI e IVANO CIPRIANI in *Censura e autocensura,* « Il Ponte », vol. XIII, n. 8-9, agosto-settembre 1957.

« Se oggi molte idee rimangono tali e molti progetti non si possono realizzare se, insomma, esiste una censura così pesante lo si deve al fatto che, ad un certo punto, noi uomini di cinema non abbiamo mantenuto la nostra unità, ci siamo divisi. Se oggi fossimo uniti e solidali come cinque o sei anni fa, la censura non

avrebbe preso piede nel modo che sappiamo. Oggi bisogna cominciare daccapo e ricominciare formando nuovamente una coscienza di unità e solidarietà fra noi lavoratori del cinema. Il cinema italiano può rinascere, ma perché ciò avvenga noi artisti dobbiamo compiere uno sforzo per ricercare quel clima che ci permise di rendere famosi i nostri film in tutto il mondo e occorre anche che vengano cambiate le strutture, le basi della nostra industria che oggi si è messa, magari con la buona fede dei suoi dirigenti, su di una strada che non è la sua. Allora ci saranno, credo, molti soggetti proibiti in meno ».

Dicembre 1958: *Il nostro incontro con la TV, (R. e Renoir)* promosso da ANDRÉ BAZIN, trascritto da quest'ultimo con JEAN HERMAN e CLAUDE CHOUBLIER per « France-Observateur », e pubblicato da « Cinema Nuovo », n. 136, novembre-dicembre 1958, pag. 237 e segg. con un commento di Paolo Gobetti.

« L'autore di cinema è colui che sa esprimere in termini personali tutto quello che riesce ad osservare — anche se è accidentale — ed è questo che da valore alla sua opera (...). Non so poi, dopo tutto, se oggi il montaggio sia veramente tanto essenziale. Credo che dobbiamo ... liberarci di tutti i tabù. Il cinema, all'inizio, era una scoperta tecnica e si sacrificava tutto alla scoperta tecnica, persino il montaggio. Poi, più tardi, nel cinema muto, il montaggio assunse un significato preciso poiché rappresentava il linguaggio (...). È nella ripresa che l'autore può veramente portare il proprio spirito d'osservazione, la propria morale, la propria particolare visione delle cose. (...). Nella società moderna l'uomo ha un bisogno enorme di conoscere l'uomo. La società e l'arte moderna lo hanno completamente distrutto. (...). La TV essendo un'arte ai suoi inizi, ha osato andare alla ricerca dell'uomo. (...). La TV, tutt'a un tratto, offre una libertà immensa. Bisogna approfittare di questa libertà. Il pubblico della TV è profondamente diverso da quello del cinema. Il pubblico del cinema ha la psicologia della massa. Alla TV ci si rivolge a dieci milioni di spettatori che sono dieci milioni di individui, uno dopo l'altro. Il discorso diventa quindi più intimo, infinitamente più persuasivo. (...). È estremamente difficile per me, oggi, trovare un soggetto ... non riesco a trovare una storia, poiché non ci sono più eroi nella vita; ci sono solo più eroismi minuscoli. Manca lo slancio straordinario ed entusiasmante dell'uomo che si lancia in un'avventura qualsiasi ».

Aprile 1959: *Avant tout, il faut connaitre les hommes tels qu'ils sont,* in P. LHERMINIER, op. cit., pag. 543-44. Originariamente apparso in « Arts », 1º aprile 1959.

« Prima di tutto bisogna conoscere l'uomo così com'è. E il cinema è là per per questo, per riprenderlo sotto tutte le latitudini, in tutte le avventure, sotto tutti gli angoli, il buono e il cattivo insieme ... Bisogna fare in modo di avvicinarsi all'uomo con obiettività e rispetto. Non si ha il diritto di filmare un personaggio orribile con l'intenzione, nello stesso tempo, di condannarlo. Io non mi permetto mai di dare un giudizio sui miei personaggi. Mi limito soltanto a denunciarne fatti e imprese ... Bisogna giungere al punto estremo dove le cose parlano da loro stesse ... e ciò significa ch'esse parlano di ciò che sono in realtà. (...). È l'istinto che m'interessa. E se questo è ciò che i critici chiamano " neorealismo ", io son d'accordo. E in tutti i miei film ho sempre cercato di avvicinarmi all'istinto ».

7 settembre 1959: *Lettera aperta all'on. Tupini,* in M. MIDA: op. cit., pag. 134-137. Pubblicata inoltre in: « Cinema Nuovo », n. 141, settembre-ottobre 1959, nella rubrica *Attualità e dibattiti* con un « cappello » di redazione e sotto il titolo: *Responsabilità del governo passate e presenti,* pag. 412-414; « Schermi », n. 17, ottobre 1959, con il titolo: *Il cittadino R.*

Questa lettera, che R. ha inviato al nuovo Ministro dello Spettacolo, on. Tupini, subito dopo l'assegnazione del *Leone d'Oro* alla XIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia per il film *Il generale della Rovere,* contiene, nella prima parte, rilievi precisi sull'operato della Direzione dello Spettacolo. Noi riportiamo il finale con le dichiarazioni del regista sulla sua « parte di responsabilità ».

« Signor Ministro, il cinema italiano ha sofferto in questi ultimi anni di una grave crisi economica, artistica e morale. Il sottoscritto ..... non rifiuta di addossarsi la sua parte di responsabilità. Tuttavia .... non vuole più in nessun caso accettare situazioni e sistemi che porterebbero inevitabilmente a ripetere i medesimi errori: chiede che si combattano questi sistemi, invita le varie associazioni di categoria, e la stampa, a considerare attentamente quanto sopra esposto e chiede soprattutto a Lei, signor Ministro, di prendere atto di questo discorso necessariamente franco perché non si suppongano riserve o sottintesi ».

Maggio 1960: *Le seul but valable du cinéma,* risposta ad un'inchiesta della R.T.F. (Radio Télévision Française) nell'ambito dell'*Università Radiofonica Internazionale,* pubblicata ne « La table ronde », n. 149, maggio 1960, pagg. 74-78, con una prefazione di Roger Regent.

« L'unico scopo valido del cinema, il solo che trovi degno d'un vero realizzatore, è la ricerca. A fianco delle opere compiute, perfette, c'è per ciascun realizzatore l' " esperimento ", per mezzo del quale si sforza di interpretare la realtà che lo circonda. È in quest'ultima direzione che si è sempre orientata la mia attività. Non ho fatto altro, da *Roma, città aperta,* che perseverare in uno sforzo cosciente e determinato, per cercare di comprendere il mondo in cui vivo, assumendo una posizione di umiltà e attenzione davanti ai fatti e alla storia ».

Luglio 1960: *R. R.: il neorealismo è morto ucciso dalla politica, dai tabù e dalle mode,* una risposta a quattro domande di GUGLIELMO BIRAGHI pubblicata da « Il Messaggero », Roma, 29 luglio 1960, pag. 8, in rubrica: *Opinioni sul cinema Italiano dal 1950 al 1960.*

« Il neorealismo è morto. Forse dovrò dire cos'era per me il neorealismo. L'arte in generale è la rappresentazione del grande quadro delle passioni umane di cui conserviamo il modello del nostro cuore. Dopo le tante menzogne e le tante stolidezze degli anni tra le due guerre, il neorealismo è stato, per me, appunto la rappresentazione delle passioni autentiche, dei problemi in cui ci dibattevamo. È stato un atto di onestà e di pietà ».

Maggio 1961: *Soltanto la Magistratura ha il diritto di giudicare,* (lettera all'onorevole Helfer), « Paese Sera », martedì 2 maggio 1961, pag. 3, sotto il titolo: *R. e P. De Filippo: censura e sovvenzioni teatrali.*

« È di moda rappresentare una umanità afflitta da complessi, un'umanità psichiatrica che il pubblico maliziosamente ama osservare e a volte anche identificarcisi. (...). Questo tipo di umanità diventa facilmente dominabile anche perché non ha più sete di vita vera. E così dove va a finire la democrazia? Seguendo queste perfide tendenze si è cominciato a scrutare, a sondare con comica serietà i falsi problemi, la incomunicabilità, il sesso con tutte le sue aberrazioni, la solitudine; e su queste sciocchezze si discute con solennità. (...). La verità è che in questa nostra epoca ci sono molti lavoratori del cervello ma pochi intellettuali ».

Agosto 1961: *R. risponde all'on. Helfer sul problema della censura nel cinema,* « Paese Sera », giovedì 4 agosto 1961, pag. 8, sotto un titolo: *La polemica sui rapporti tra attività artistica e libertà democratiche.*

« ... dopo tanto arrovellarmi, gli argomenti della mia precedente lettera rimangono tutti validi. Io credo fermamente che la censura è costituzionalmente legittima solo se diretta alla tutela del buoncostume che è solo la morale sessuale secondo la nozione penalistica. (...). Da questa impostazione del problema deriva la illeggittimità costituzionale di gran parte della legge di censura vigente e di tutti quei progetti di legge futuri tendenti ad estendere la censura ad opere ritenute contrarie all'ordine pubblico e alla " morale " intesa in senso diverso da quello penalistico. (...). Io penso che bisognerebbe mettere in opera tutti gli accorgimenti possibili per dare impulso alle attività culturali e non creare degli strumenti che possono in alcun modo limitarle od ostacolarle. Bisogna avere della cultura un concetto altamente democratico così come lo deve avere un paese che pretenda di militare nella fila del cosiddetto mondo libero ».

Agosto 1961: *I mezzi audiovisivi e l'uomo della civiltà scientifica e industriale,* relazione tenuta a Milano in occasione del Congresso TITANUS 1961-1962. Pubblicata (escluso il « congedo ») in « Cinema Nuovo », n. 152, luglio-agosto 1961, rubrica *Saggi e studi,* con il titolo: *Un nuovo corso per il cinema italiano,* pagg. 304-313, con un cappello di redaz.; ne « L'europa letteraria », n. 9-10, giugno-agosto 1961, pagg. 201-206, con il titolo: *L'uomo d'oggi: servo o padrone del cinema?,* limitatamente alla parte di cui riportiamo il finale.

« Io credo che, bene o male, il cinema italiano ha appunto tenuto vivo un certo impulso emotivo: e questo è il suo grande merito. Ha lottato strenuamente fronteggiando la concorrenza dei sottoprodotti culturali così come le idee serie hanno dovuto lottare contro quelle cosiddette commerciali. (...). Oggi si sta verificando un fenomeno incoraggiante: il pubblico preferisce prodotti più seri, più validi artisticamente. Quindi l'opera del cinema italiano non è stata vana! ... Questo ci obbliga a coordinare il nostro lavoro. (...). Bisogna diffondere tra le masse la vera essenza delle grandi scoperte e delle tecniche moderne che oggi sono accessibili solo ad un numero limitato di iniziati. (...). Questo modo di operare ci permetterà di approfondire la scoperta dell'uomo. (...). Per riscoprire l'uomo bisogna essere umili, bisogna vederlo com'è e non come si vorrebbe che fosse secondo predeterminate ideologie e questo, secondo me, è stato uno dei meriti del cinema neorealista ».

Luglio 1963: *Nouvel Entretien avec R. R.* di Fereydoun Hoveyda e Eric Rohmer. in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 145, luglio 1963.

« ... Voi paragonate il cinéma-vérité alla " Nouvelle Vague ". Ma l'etichetta NV è stata apposta al movimento da persone che di esso non facevano parte: essa ha servito a raggruppare cineasti di tendenze diverse il cui solo proposito era di *produrre* dei film con un sistema tecnico nuovo — e ciascuno restava quel che era, con le sue idee, la sua personalità, la sua estetica ecc. Ma, quando parliamo di " cinéma-vérité " non si tratta di una etichetta appiccicata dagli altri: è una bandiera brandita dai cineasti stessi. A partire da questo momento, io mi domando dov'è la verità, che cosa questa verità significhi, a che cosa vuol giungere. Domande per le quali ho pronte le mie risposte e che son disposto a fornire in ogni momento. Ma, sia quel che sia, non riesco a vedere *dove* esista là dentro un proposito artistico ».

Note

Il primo spettacolo unitario della "Laterna magika" di Praga

Del primo esperimento di « Laterna magika », realizzato nel 1958 per l'Esposizione di Bruxelles, riferì in queste pagine Giulio Cesare Castello: « una forma di " polivisione ", cioè di impiego di proiezioni su superficie variabili (e a tratti multiple), ma sopra tutto un tentativo di fusione tra immagine proiettata e figura umana », che, malgrado qualche caduta di gusto, « non mancava comunque di soluzioni tecniche ingegnose e divertenti » (1). *E in effetti, è stata sempre peculiare dei cechi la ricerca sulle tecniche, di cui è prova lo straordinario rigoglio del film d'animazione giunto alle combinazioni impensate e suggestive dei film di Karel Zeman. Non direi che la fusione fra cinema e teatro — ché di ciò si tratta — sia cosa nuovissima, posto che negli anni '20 un po' tutti i grandi registi teatrali delle avanguardie europee, da Parigi a Mosca a Berlino, si servirono di proiezioni cinematografiche da innestare nei loro spettacoli teatrali. La novità ceca sta piuttosto nel non assumere più il cinema come mera tecnica sussidiaria di una messinscena che resti teatrale bensì di ricercare una forma espressiva che si valga in egual misura delle due tecniche teatrale e cinematografica.*

Nello spettacolo di cui scriveva Castello, e che anch'io ho potuto vedere nel 1960 a Praga, nella sede stabile che la « Laterna magika » si è data nella capitale ceca, prevaleva il gusto del gioco bizzarro, degli accostamenti ora azzeccati ora meno fra attori in carne ed ossa ed ombre proiettate sullo schermo; più in là Alfréd Radok — il regista del fine Dědeček automobil *(t. l.: Il nonno automobile, 1957) — non seppe o non volle andare. Né sarà da stupirsi eccessivamente, perché è abbastanza naturale che il momento della scoperta sia dominato dal gusto della verifica fine a se stessa delle possibilità che offre la scoperta stessa. Tuttavia c'era il pericolo, per una iniziativa divenuta stabile e che registra ormai da anni il " tutto esaurito " due volte al giorno, di compiacersi di « épater le bourgeaois » presentando indefinitamente numeri d'attrazione per turisti in vena di due ore di svago. Ma vediamo intanto di descrivere chiaramente in che consiste la « Laterna ». Su un palcoscenico non grande sono disposti tre schermi: nel fondo, un grande schermo*

(1) GIULIO CESARE CASTELLO: *Cose viste a Bruxelles* in « Bianco e Nero », Roma, anno XX, n. 1, gennaio 1959.

da cinemascope, a destra e a sinistra, davanti ad esso come due quinte, due schermi verticali più lunghi che larghi, corrispondenti a due dei tre schermi del cinerama. Mentre lo schermo cinemascope è fisso, i due laterali sono movibili, nel senso che possono ruotare attorno a se stessi, congiungersi o separarsi o addirittura scomparire. Siparietti e scene in spezzato piazzate a parziale o totale occultamento degli schermi completano l'arredo del palcoscenico su cui si muove una compagnia di attori e ballerini in numero relativamente esiguo (lo spazio scenico è piccolo e non consente la presenza contemporanea di molte persone in scena). Già da questa rapida descrizione il lettore può rendersi conto delle varie possibilità che sono offerte ad un regista: utilizzare il solo schermo cinemascope; servirsi di tale schermo più i due laterali, ottenendo due piani di profondità della visione; proiettare immagini differenti in rapporto complementare o contrastante fra loro; ed oltre a ciò, far agire le persone vere davanti all'immagine proiettata in modo che il tutto si fonda, o anche qui creare un contrasto fra persona vera e immagine o combinare sdoppiamenti, ad es. con la persona vera che parla con la propria immagine proiettata.

Il secondo spettacolo dopo quello di esordio, intitolato Variace na zajezdovy *(t. l.: Varietà in « tournée »), ricalca la base del primo allineando una serie di « numeri » fra loro indipendenti a modo di un varietà tradizionale. Coordinato dal regista Jaromir Staněk, è stato ideato da ben sedici autori col risultato di presentare una notevole diversità fra l'una e l'altra parte. Nel complesso, è uno spettacolo intelligente e gradevole, malgrado qualche numero, come quello dell'aeroporto sul cui sfondo danzano le ballerine, di un gusto notevolmente superato. Come nel precedente spettacolo si utilizzano anche già noti cortometraggi a pupazzi o a disegni animati, cercando tuttavia di rinnovarli attraverso una proiezione su più schermi* (Johannes Doktor Faust, *esemplare documento dell'arte marionettistica ceca) o addirittura* (O misto na slunci, *t. l.: Un posto al sole) su due ombrellini da sole fatti roteare da due graziose danzatrici. Divertente e curioso è* Prerusené dostavenicko *(t. l.: Appuntamento interrotto) che, prendendo le mosse dalla rievocazione del primo spettacolo cinematografico in Boemia, organizzato subito dopo l'invenzione dei Lumière da Jan Križenecky, distrugge il romanticismo del melodramma proiettando appaiati una versione cinematografica dell'« Otello » verdiano e una comica finale del muto, ricostruita anch'essa, avente per tema la gelosia, con un frenetico passaggio dei personaggi dall'un film all'altro ed infine al palcoscenico. A tirar le somme, però, il numero più interessante, perché v'è una riuscita ricerca di linguaggio oltreché di tecnica, sorretta da una sbrigliata fantasia è quello finale,* Krkolomna jizda *(t. l.: Una corsa a rompicollo), ideato da K. M. Wallò. Sulla piazza del Castello, che domina Praga, un fotografo cerca di ritrarre un gruppo di belle turiste, ma queste ripartono a bordo del pullman che le ha portate lassù. Allora il fotografo cerca di raggiungerle buttandosi a rotta di collo con degli schettini ai piedi giù per le scalinate, le strade e i viottoli che scendono abbasso. La lunga corsa è giuocata sui tre schermi che dànno il fondo delle strade in discesa con un ballerino in scena che mima la corsa creando un'illusione perfetta; a volte egli esce di scena ed appare la sua immagine proiettata; infine, quando il ritmo è salito al*

massimo e si prevede l'inevitabile catastrofe, la proiezione ci accompagna in teatro finché il pattinatore folle in carne e ossa entra come un bolide e sfonda la scena. È un simpatico esempio di linguaggio autentico servito in pari misura da due tecniche a fini di divertimento intelligente.

Tuttavia, è il terzo spettacolo — che, secondo la consuetudine ceca di non replicare continuativamente ma a giorni alternati con altri programmi, si avvicenda col secondo — a richiamare la maggiore attenzione per la carica di novità che possiede. Hoffmanovy povidky *(t. l.: I racconti di Hoffmann) costituisce infatti il primo tentativo di spettacolo unitario, e anche nelle scelte tecniche mostra di voler evitare la « stupefazione », la « meraviglia delle meraviglie » propria dei precedenti programmi di varietà e di usare liberamente della tecnica per quel tanto e non di più che si ritiene necessario ai fini espressivi. Václav Kašlík, regista, sceneggiatore (con Boris Michajlov), direttore dell'orchestra e concertatore della musica, si è mantenuto fedelissimo all'opera di Offenbach, anzi si è proposto di « mettere in scena », né più né meno, senza dilatazioni o riduzioni, l'opera lirica, come già avevano fatto, anch'essi dichiaratamente fedeli alla « struttura » teatrale, Michael Powell ed Emeric Pressburger nel loro eccellente film* The Tales of Hoffmann, *che resta un esempio raffinatissimo di film-balletto. A costo di deludere quanti vanno a vedere la « Laterna magika » per cercare il « grandioso » o l'inaspettato, Kašlík ha rifiutato le molteplici possibilità di movimento e di trucchi ampiamente sviluppate dagli spettacoli precedenti ed ha tenuto i tre schermi in posizione fissa, quasi sempre adoperandoli per proiettarvi col maggior spazio possibile la scena, senza cercare alternanze o contrapposizioni (ne risulta un effetto abbastanza simile al Cinerama).*

La triplice vicenda amorosa di Hoffmann è spunto, nella messa in scena di Kašlík, ad un processo al romanticismo già ripiegato in se stesso, al limite del decadentismo. Sicché Hoffmann, prima sognatore fantasticante della Parigi « belle époque », stregata dal démone Spallanzani, poi innamorato tragico della tisica Antonia, anch'ella inseguente un sogno irrealizzabile, la gloria del teatro, infine del tutto « alienato » rispetto al suo io più profondo, quando si perde nella « molle » Venezia del Carnevale antico dietro una cortigiana infedele, Hoffmann, dicevo, ritroverà se stesso solo reintegrandosi fra la società della gente vera, rappresentata dall'onesta locanda di studenti da cui esce, alla fine, per camminare lieto e sereno alla luce del sole. La Parigi dell'immaginazione, del primo atto, è evocata da personaggi che si alternano fra la scena e lo schermo in un libero dispiegarsi della fantasia coreografica e scenografica, sorretta da un vigile gusto satirico (i personaggi vengono stilizzati nei loro gesti secondo i disegni di Daumier). Per contro, lo schermo triplice dona una stregante suggestione alla bottega di Coppelius, scenograficamente irreale, tutta resa attraverso oggetti-simbolo, per lo più singolari orologi. Il secondo atto rappresenta l'amore del poeta per Antonia, amore segnato continuamente da un destino di morte e dalla morte infatti bruscamente concluso. Se l'episodio di Coppelius e della bambola viva da lui creata era per il poeta il pieno abbandono al fantasticare, il rapporto con Antonia è un rapporto con la vita, ma con una vita non vissuta, non accettata, e sostituita, nell'animo della donna malata, dall'irrealizzabile sogno della gloria del teatro

come già l'aveva conquistata la madre. Kašlík ha tenuto l'episodio in un costante piano di fervida ispirazione poetica portando la tecnica della « lanterna magica » a divenire linguaggio e a raggiungere la piena espressività. Il contrasto fra la vita, la morte e il sogno, che si traduce in una continua struggente malinconia, è stato reso tenendo tutta la proiezione cinematografica — a cui è affidata la « rêverie » — in bianco e nero e con toni uniformemente grigi: immagini di rara commozione in cui si riconosce la mano d'un operatore di qualità come Jan Stallich. Specialmente ricorderò l'apertura dell'atto, con la cantante, che è Antonia, che modula una struggente romanza al centro della scena, nella sua camera di malata, mentre sul suo volto e sulle realistiche pareti della sua casetta si proietta il suo sogno, e l'immagine filmica perciò traversa la carne della donna e vi si fa tutt'uno concorrendo per la prima volta a creare una nuova, più complessa immagine che non è più né teatro né cinema e di cui per merito di Kaslik possiamo ringraziare la « laterna magika », uscita dallo sperimentalismo e pervenuta alla poesia. Più facile, in un certo senso, era il terzo episodio, quello della « morte a Venezia », reso comunque con freschezza di soluzioni prevalentemente sceniche, in una cornice da laguna volutamente teatrale e magica. Dopo il duello con Peter Schlemihl (un ricordo d'un altro romantico, Chamisso), terminato tragicamente con la morte di Peter, Hoffmann si rifugia in una taverna a bere; ed è qui che, come si è detto, egli trova dei giovani, degli studenti, che lo rianimano e lo portano via con loro, verso la vita vera, la vita reale. Anche il finale è molto ben concepito: si spalanca la porta (vera, del palcoscenico) e subito si illumina lo schermo centrale, a Cinemascope, e con carrellata soggettiva (nella quale si immergono i personaggi simulando in scena di camminare sull'immagine proiettata), porta noi tutti a contatto col primo esterno reale, fotografico (e non ricostruito, teatrale) di tutto lo spettacolo; la ventata di realismo infonde veramente un grande soffio di umanità vissuta, di profondo amore per la vita alla conclusione dell'opera, con la quale la « Laterna magika » acquista tutti i titoli per essere nuovo veicolo d'arte per chi la sappia usare ed abbia sensibilità e gusto.

ERNESTO G. LAURA

Teatro-filmografia della "Laterna magika"

1958 **EXPO 58 PROGRAM** (t.l. : **Programma per l'Expo 58)** — **r.:** Alfréd Radok - **col. alla r.:** Vladimír Svitácek, Jan Rohác - **sc. :** Milos Forman - **f.** (Cinemascope, Agfacolor) : Jan Novák - **scg. :** Josef Svoboda - **c. :** Erna Veselá - **cor. :** Jirí Nemecek - **presentatrici :** Sylva Danícková alternata con Zdenka Procházková e Valentina Thielová - **ballerini :** Nad'a Blazícková, Yvetta Pesková, Eva Poslusná, Marcella Berounská, Eva Skodová e Jarmila Vrbová, Miroslav Kura, Vlastimil Jílek, Oldrich Stodola, Václac Stádler, Pavel Vesely - **cantanti :** Marie Dudková, Libuse Janousková, Vera Soudková, Zdenka Skvorecká, Illona Vránová, Ludmila Zlatníková - **mo. :** Jirina Lukesová - **p. :** Jaroslav Jílovec e Josef Ouzky per Vyzkumná scéna - Národního Divadla v Praze (t.l. : Scena sperimentale - Teatro Nazionale di Praga).

1963 **VARIACE PROGRAM** (t.l.: **Programma di varietà**) — **r.**: Jaromír Stanek - **s., r. dei singoli quadri**: Milos Forman, Jaromil Jires, Ján Kadár, Jaromír Kinck, Elmar Klos, Boris Michajlov, J. A. Novotny, Emil Radok, Ján Rohác, Jan Schneider, Ladislav Smocek, Vladimír Svitácek, Jan Svankmajer, Jaroslav Ullmann, Frantisek Vystrcil, K. M. Wallò - **f.** (Cinemascope, Agfacolor): Jaroslav Kucera, Svatopluk Maly, Ivan Masník, Milos Petrolín, Vladimír Novotny, Jirí Safár - **scg.**: Josef Svoboda - **c.**: Jindriska Hirschová, Jan Skalicky - **cor.**: Vlastimil Jílek, Jirí Nemecek, Zora Semberová - **presentatrici**: Jaroslava Panyrková, Marie Stanková - **cantanti**: Frantisek Filipovsky, Lubomír Kostelka, Josef Sulc, Karel Effa - **ballerini**: Václav Stádler, Pavel Vesely, Jana Andrsová, Jarmila Belsánová, Ruzena Beníšková, Jana Braunschlegerová, Tat'ána Hernychová, Helena Holubová, Karla Horká, Judita Martínková, Vera Nováková, Olga Novotná, Helena Pejsková, Miloslava Rejholcová, Hana Slouková, Daria Vobornikовá, Jarmila Rasilovová-Vrbová - **p.**: Karel Beran per la « Laterna magika ».

HOFFMANOVY POVIDKY (t.l.: **I racconti di Hoffmann**) — **r.**: Václav Kaslík - **s.**: dall'opera lirica « Les contes d'Hoffmann » di Jacques Offenbach - **sc.**: Václav Kaslík, Boris Michajlov, Josef Svoboda - **f.** (Cinemascope, Agfacolor): Jan Stallich - **scg.**: Josef Svoboda - **c.**: Jan Skalicky - **cor.**: Jirí Nemecek - **dir. m.**: Václav Kaslík - **m.**: Jacques Offenbach - **p.**: Karel Beran per la « Laterna magika ».

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

Gabriele D'Annunzio e il documentario

Più saggi sono stati scritti attorno all'apporto di Gabriele D'Annunzio al cinema. Ultimamente ne ha trattato, su questa rivista, Mario Verdone (1). *Non è stato tuttavia sufficientemente detto della collaborazione che D'Annunzio attuò con il documentario. Furono, evidentemente, momenti laterali del rapporto tra il poeta e la cinematografia. E può anche darsi che sia legittimo il sospetto, in proposito, che D'Annunzio considerasse la propria opera non già complementare al film, ma addirittura principale; forse anch'egli strizzava l'occhio a Bernard Shaw quando questi scriveva che sì, il cinema poteva essere arte, a patto di eliminare le scene fotografiche e di proiettare le sole didascalie. Vale tuttavia, la pena di aggiungere qui alcune notizie in proposito, così da affiancare qualche titolo a* Cabiria *di Giovanni Pastrone (collaborazione alla sceneggiatura e didascalie) e a* La crociata degli innocenti *di Alessandro Boutet, Gino Rossetti e Alberto Traversa (soggetto e sceneggiatura).*

Il primo documentario noto è La nostra marina da guerra opera per la vittoria e la gloria d'Italia *di Luigi Roatto e Gino Rossetto (1916) « che ebbe titoli di squisita fattura dovuti a Gabriele D'Annunzio; ma ambedue le*

(1) *Gabriele d'Annunzio nel cinema italiano,* in « Bianco e nero », XXIV, 7-8, luglio-agosto 1963, pagg. 1-21.

pellicole (anche Per i nostri combattenti per una più grande Italia *cui il poeta fu peraltro estraneo, n.d.a.) ottimamente riuscite, furono inspiegabilmente proibite in Francia* » (2).

Il secondo fu Dal Polo all'Equatore *(1920), composto con materiale girato da Luca Comerio e da Paolo Granata. Ebbe didascalie di D'Annunzio e di Arnaldo Fraccaroli* (3).

Il terzo, infine, fu Il Paradiso all'ombra delle spade (Fiume d'Italia durante l'occupazione dei legionari), *presentato nello stesso 1920 dalla produzione Monopolio internazionale di Roma « con titoli autografi di D'Annunzio* » (4). *Autore dell'opera potrebbe essere stato lo stesso Comerio, che filmò l'impresa di Fiume per conto del sen. Borletti* (5).

FIORELLO ZANGRANDO

---

(2) MARIA ADRIANA PROLO: *Storia del cinema muto italiano,* I, Milano, Poligono, 1951, pagg. 83-84.

(3) *Comune di Trento, Club alpino italiano: IX festival internazionale film della montagna e dell'esplorazione, Trento, 3-9 ottobre 1960,* Genova, Tip. C.M.C.

(4) VERDONE, *Op. cit.,* pag. 9.

(5) *Enciclopedia dello Spettacolo,* III, 1159.

I film

Ieri, oggi, domani

R.: Vittorio De Sica - *f.* (Techniscope, Technicolor): Giuseppe Rotunno - *m.*: Armando Trovajoli - *scg.*: Elvezio Frigerio - *mo.*: Adriana Novelli - *I° epis.*: « Adelina » - *s.* e *sc.*: Eduardo De Filippo - *int.*: Sophia Loren (Adelina Sbaratti), Marcello Mastroianni (Carmine Mellino, suo marito), Aldo Giuffré (Pasquale Nardella), Silvia Monelli (Elvira Nardella), Agostino Salvietti (avv. Domenico Verace), Tecla Scarano (sorella dell'avvocato), Carlo Croccolo (l'imbonitore), Pasquale Cennamo, Lino Mattera, Antonio Cianci - *II° epis.*: « Anna » - *s.*: dal racconto « Troppo ricca » di Alberto Moravia - *sc.*: C. Zavattini, Billa Billa Zanuso - *int.*: Sophia Loren (Anna Molteni), Marcello Mastroianni (Renzo l'amante), Armando Trovajoli (Giorgio Ferrario) - *III° epis.*: « Mara » - *s.* e *sc.*: Cesare Zavattini - *int.*: Sophia Loren (Mara, la squillo), Marcello Mastroianni (Augusto Rusconi, il bolognese), Tina Pica (la nonna del seminarista), Giovanni Ridolfi (il seminarista Umberto), Gennaro Di Gregorio (il nonno del seminarista) - *p.*: Carlo Ponti per la Compagnia Cinematografica Champion/Les Films Concordia - *o.*: Italia-Francia, 1963 - *d.*: Interfilm (regionale).

Se abbiamo posto in apertura l'ultimo film di De Sica e Zavattini è per un dato che potrebbe apparire esterno: *Ieri, oggi, domani* ha superato in tempo brevissimo il miliardo di incasso nelle sole prime visioni e si colloca sicuramente fra i maggiori successi commerciali del cinema italiano. Può dunque considerarsi un film indicativo degli orientamenti di massa e di ciò che i produttori, ed essi soltanto, considerano un film « di prestigio » e fors'anche « d'arte »: la firma illustre d'un regista ormai consegnato alla storia del cinema (è significativo il fatto che il nome di De Sica, che prima della *Ciociara* era ormai quotato zero come regista ai fini degli incassi, figuri a lettere di scatola nella medesima grandezza dei « divi » Loren e Mastroianni in tutto il lancio pubblicitario), l'apporto come scenarista, accanto a Zavattini, d'un uomo di teatro di fama internazionale come Eduardo De Filippo, la valorizzazione d'una « diva » in quel che si ritiene un sommo « tour de force », l'interpretazione di tre personaggi diversi. Dal punto di vista finanziario hanno certo ragione loro e, dopo il brutto inciampo del *Boom,* De Sica può ritenersi di nuovo una « firma » che garantisce a chi ha impegnato i soldi sonni tranquilli. Ma noi non possiamo dimenticare il talento di De Sica, la sua umanità semplice, quella sua capacità di calore e di comunicativa da cui sono sgorgate alcune pagine fra le più belle,

in senso assoluto, del cinema d'ogni tempo: si pensi almeno a tre indiscussi capolavori come *Sciuscià, Ladri di biciclette, Umberto D.* Il De Sica di allora, che con Rossellini e Visconti era divenuto il simbolo del nostro cinema migliore, si vide sbarrata la strada dal non eccelso esito finanziario di quei film che per altro verso aprirono al cinema italiano le strade del mondo. Si ridusse per anni a fare il caratterista, abile, sì, memore di una lunga esperienza di attore e sulle scene e sullo schermo, ma troppo spesso avvilito a « clichés » in luogo di personaggi, alla ripetizione sempre uguale dell'uomo millantatore e fanfarone destinato alla pubblica scoperta della sua meschinità. Con gli anni più recenti abbiamo di nuovo visto l'autore di *Sciuscià* al seggio direttoriale, sempre bravo, sempre straordinario nella guida degli attori anche di quelli che non hanno mai saputo recitare; ma insieme, e sia pure sapendolo dissimular bene, non più originale, sempre meglio accostabile a certi « directors » americani per cui i temi, i contenuti sono indifferenti e la regia si restringe a corrette messa in scena. *Ieri, oggi, domani,* tuttavia, nasconde, nel primo episodio, *Adelina,* una certa volontà di impegno, nel descrivere la curiosa vicenda, desunta dalla cronaca, di una donna del popolo, sposa ad uno scaricatore e per integrare il magro bilancio venditrice clandestina di sigarette di contrabbando, che, per sfuggire all'arresto, approfitta del rinvio che la legge prescrive per chi attenda un figlio. Così, Adelina è costretta, se vuol restare a piede libero, ad una maternità dopo l'altra finché, portato il marito all'esaurimento, deve rassegnarsi a non avere un ennesimo figlio e a prendere la strada della prigione; ma qui, come è ovvio, il favore popolare ne otterrà la grazia. Torna l'umanità dolorosa, la partecipazione ai fatti d'una vita senza grandi avventure, consumata nell'amore e nel lavoro, basata non sugli « eroi » o sui « grandi personaggi » bensì sull'uomo che chiunque può incontrare all'angolo della strada. Ma se ben si guarda dentro a questa certa volontà di impegno ci si accorge poi che essa è più apparente che reale e che se ieri De Sica avrebbe soprattutto espresso, sia pure con bonomia e non con violenza, la contraddizione fra l'onestà di fondo di Adelina e la situazione sociale che la spinge a porsi fuori della legge, oggi l'occhio scaltrito del « director » vede invece l'aneddoto boccaccesco e appunta tutto l'interesse sul ritratto del rapporto matrimoniale fra l'aggressiva carnalità di Adelina e il robusto Carmine che, però, dalle successive necessità di esser padre finisce in un progressivo spegnimento di energie. Ritorna fuori, insomma, il De Sica de *La riffa,* che era abbastanza personale come narratore su questo piano ma anche lì soprattutto preoccupato di fare spettacolo, di divertire. V'è una cornice di Napoli vivace e colorita, che riesce a far corpo coi personaggi, e di questo va merito anche ad Eduardo De Filippo autore, come si è accennato, del soggetto e della sceneggiatura; ma non sfugge che è una Napoli un po' manierata, cioè è la Napoli che il grosso pubblico si attende di vedere: sentimento, canzoni, belle donne e devozione religiosa.

Quanto alla Loren, De Sica non può non aver pensato, oltreché alla *Riffa,* alla « Pizzaiola » con cui la lanciò ne *L'oro di Napoli.* Ed è forse questa la chiave giusta per valutare questo mediometraggio: una commemorazione di sé attraverso la riproposta di motivi già collaudati, che

sembrano riportarlo al suo passato neorealistico nel mentre più lo distaccano attraverso la piena « falsificazione » del grande spettacolo. Anche in *Mara,* il terzo episodio, ideato e sceneggiato da Zavattini, campeggia il gusto del boccaccesco nel giuoco a rimpiattino fra una « ragazza squillo » e un seminarista facile alle tentazioni che si conclude, per liberare il ragazzo dalla crisi, con un singolare voto di castità — provvisorio: otto giorni — da parte della donna che così tiene all'asciutto il cliente del giorno e l'obbliga a recitar con lei il rosario. Ove l'impegno fosse stato autentico, ne poteva uscire, da questo spunto, un interessante contrasto di psicologie ed in definitiva una situazione plausibile. Ma con quel personaggetto esile e inconsistente che è il seminarista, una figura da barzelletta, è ben difficile proseguire sulla strada della plausibilità e l'episodio si svolge sul registro più banale della farsa pochadistica celebrando il suo acme nello « spogliarello » della « diva ». Dimenticandoci presto di questa pausa di inutile volgarità, potremmo rinvenire una certa misura etica nel secondo episodio, *Anna,* ispirato ad un racconto moraviano, se non fosse che la storia non supera il fioco respiro del bozzetto e d'altra parte, come bozzetto, pretende di dire cose troppo alte, rappresentando la futilità di certi improvvisi « interessi umani » delle signore dell'alta società milanese. L'episodietto è troppo legato al dialogo e, data la sua brevità, risulta artificioso; in più, sempre poco convince la Loren, che ha saputo conquistare una vera dignità di attrice nei personaggi popolareschi che ieri erano della Magnani, quando cerca a tutti i costi di indossare panni « sophisticated ». Temo purtroppo che il grande successo del film induca De Sica a perseverare su questa strada, che ne disperde le qualità in un corrivo mestiere mentre ancora molto il cinema italiano può attendersi da un artista come lui.

ERNESTO G. LAURA

La corruzione

R.: Mauro Bolognini - *s.*: Ugo Liberatore - *sc.*: Ugo Liberatore e Fulvio Gicca - *f.*: Leonida Barboni - *scg.*: Maurizio Chiari - *m.*: Giovanni Fusco - *mo.*: Nino Baragli - *int.*: Alain Cuny (Leonardo), Rosanna Schiaffino (Adriana), Jacques Perrin (Stefano, figlio di Leonardo), Isa Miranda (la moglie di Leonardo), Filippo Scelzo (Morandi), Ennio Balbo, Anna Glori, Wandò Tres, Marcella Valeri, Bruno Cattaneo, Marcella Simoni, Renato Montalbano - *p.*: Alfredo Bini per la Arco film/S.O.P.A.C.-Burgundia Films - *o.*: Italia-Francia, 1963 - *d.*: Titanus.

La noia

R.: Damiano Damiani - *s.*: dal romanzo di Alberto Moravia - *sc.*: Tonino Guerra, Ugo Liberatore, Damiano Damiani - *f.*: Roberto Gerardi - *scg.*: Carlo Egidi - *c.*: Angela Sammaciccia - *m.*: Luis Enriquez Bacalov - *mo.*: Renzo Lucidi - *int.*: Catherine Spaak (Cecilia), Horst Buchholz (Dino), Bette Davis (la madre di Dino), Isa Miranda (la madre di Cecilia), Georges Wilson (il padre di Cecilia), Leonida Repaci (Balestrieri), Lea Padovani (la moglie di Balestrieri), Luigi Giuliani (Luciani), Daniela Rocca (la cameriera), Amos Davoli, Marcella Rovena, Jole Mauro, Dany Paris, Daniela Calvino - *p.*: Carlo Ponti per la Compagnie Cinématographique Champion-Les Films Concordia - *o.*: Italia-Francia, 1963 - *d.*: Interfilm (regionale).

Giovanni Verga chiamava con umiltà « La vita dei campi » quella raccolta di capolavori che sono le novelle « La lupa », « Cavalleria rusticana », « Jeli il pastore », « Rosso Malpelo ». Per i titoli dei nostri registi cinematografici ci vuole qualcosa di assai più impegnativo: *La corruzione, La*

noia, Il disprezzo, che nascano o no da opere letterarie, come se non riuscissero a muoversi che per concetti universali e nel quadro dell'assoluto. Ma vi sono elementi, nei loro film, che non poche volte appiattiscono ogni idea, e ogni ambizione di messaggio, sulla facciata: ora è un dialogo, magari sentenzioso, che si sente « detto », ma non spontaneo; ora un personaggio fuori posto (riesce difficile, ad esempio, nella *Noia,* immaginare quali madre e figlio Bette Davis ed Horst Buchholz, se non altro per le loro diversissime caratteristiche somatiche); ora è l'affidamento su una scena o un dettaglio che dovrebbero essere ricchi di comunicazione, e le cui corde rimangono invece mute o male intonate.

Le vicende, a volte, non mancano di impegno. Pare davvero che il film voglia affrontare qualcosa di nuovo. Ma il male dell'ovvietà corrompe tutto, anche se nasce sul terreno dell'insolito e dell'anticonformismo. La convenzione, infatti, fa presto a rendere consueto e risaputo anche ciò che, ai primi barbagli, dovrebbe risultare originale ed audace. Talché pochi sono i nostri film — che il neorealismo ha avviato alla osservazione diretta della vita e allo studio dell'uomo — che dicono qualcosa di vero e di giusto sulla vita, riuscendo a darcene l'idea, l'impronta; e molti quelli che non ci riescono, restando prigionieri di una sorta di ... conformismo all'incontrario.

Nella *Corruzione* di Bolognini, ad esempio, che è basata su un soggetto di Ugo Liberatore, gli elementi retorici non mancano: quando è il giovane Stefano che vuol farsi prete e che finisce nel letto di Adriana; quando sono i suoi sonni a torso nudo, in un abusato *cliché*; quando i *parties* in *yacht,* da un'isola all'altra del Tirreno; quando i contrasti colloquiali tra un padre arido, duro (ma che « fa » il duro, in fondo) e un figlio ingenuo (che « fa » l'ingenuo) e nutrito di sani ideali. L'inizio della storia sbandiera un epigrafe che è anche « protesta », sotto il segno di Baudelaire, e che ricorda quella di Pasolini prima della *Ricotta*: « anche se Dio non esistesse la religione sarebbe per sempre Santa e Divina ».

Il film, che dalla « corruzione » (o iniziazione al sesso) di un giovane, appena licenziato da un istituto dabbene, vuol risalire ambiziosamente a tutto il problema della « corruzione » del mondo (o iniziazione alla realtà della vita, nella intenzione dell'autore), sembra, come altri film del Bolognini, povero e difettoso proprio là dove la costruzione dei caratteri e la introspezione dovrebbero essere meno fragili e più serrati: cioè nei passaggi psicologici. Gli umori tra padre e figlio, le reazioni alle varie situazioni che si presentano, sono in genere troppo mutevoli o accomodanti. Un personaggio afferma, a un passo, un punto di vista incrollabile, e ad un altro è pronto, quasi, ad affermare l'assoluto contrario. I caratteri si fanno poco veritieri e comunque instabili. Jacques Perrin, come ragazzone cresciuto, è assai meno comunicativo di quando lo abbiamo visto nella *Ragazza con la valigia* o in *Cronaca familiare.* Alain Cuny rispetta il suo *cliché* di intellettuale disincantato, e nulla più. Rossana Schiaffino, dei tre, appare la più nuova e in fondo — nel suo primitivismo — la più autentica.

Assai peggio assortiti appaiono i personaggi della *Noia,* il film di Damiano Damiani tratto dal romanzo di Alberto Moravia, dove Horst Buchholz non riesce ad esprimere quasi niente della « noia » di Dino, un pit-

tore che, invaghito della vistosa Cecilia, arriva a smettere di dipingere, per lei, e tenta perfino il suicidio: che è l'unico *chock* che riesce a rimuovere dai suoi occhi, esageratamente abbagliati, l'immagine dell'amica. Bette Davis, capitata quasi per un caso nel cast, sta vicino al Buchholz, soprattutto per stile, come il leone con la bertuccia. La Spaak riesce piacente, ma anch'essa è, in quanto a carattere, tutt'altro che credibile, quasi un corpo che cammina per conto suo, con la sua personalità tutta sesso. I trapassi psicologici, qui, sono ancor meno studiati e giustificabili. Manca la eleganza dei « piani » della *Corruzione,* dove almeno qualche trovata di regìa mantiene su un certo livello la produzione. La sceneggiatura è del tutto sconnessa. La scena dei fogli da diecimila lire che pavesano Cecilia è scadente soprattutto perché non riscatta in nessun modo la volgarità del gesto. Il titolo del film rimane, a chi non ha letto il romanzo, incomprensibile. Tutto il film è mediocre e non c'è neppure una musica di Giovanni Fusco, come nella *Corruzione,* ad offrirci, nel mucchio di pietre false, una perla.

Il regista pare che non abbia da offrirci nessuna delle sue convinzioni. Al contrario del Bolognini che almeno un'idea ce l'ha: e non esita a comunicarla, magari per prendersela contro i preti — che poi è un'altra forma di retorica —: « nessuno è nato per essere casto ».

Mario Verdone

Il maestro di Vigevano

R.: Elio Petri - *s.*: dal romanzo di Lucio Mastronardi - *sc.*: Age e Scarpelli - *f.*: Otello Martelli - *m.*: Nino Rota - *scg.*: Gastone Carsetti - *c.*: Lucilla Mussini - *mo.*: Ruggero Mastroianni - *int.*: Alberto Sordi (maestro Mombelli), Claire Bloom (Ada Mombelli), Vito De Taranto (preside), Ya Doucheskaya (Eva), Guido Spadea (Nanini), Tullio Scavazzi (Rino Mombelli), Lilla Ferrante (Cuore, figlia del preside), Piero Mazzarella (Bugatti), Eva Magni (vedova Nanini), Ignazio Gibilisco (maestro Varaldi), Bruno De Cercé (maestro Cipollone), Egidio Casolari (maestro Filippi), Agniello Coastabile (maestro Zarzalli), Anna Carena (maestra Drivaudi), Gustavo D'Arpe (maestro Amiconi), Adriano Tocchio (avv. Racalmuto), Ezio Sancrotti (fratello di Ada Mombelli), Enzo Savone (figlio di Bugatti), Olivo Mondin (bidello), Lorenzo Logli (grossista calzature), Gaetano Fusari (medico della Mutua) - *p.*: Dino De Laurentiis - *o.*: Italia, 1963 - *d.*: D. De Laurentiis Cinemat. Distribuzione.

Ad Elio Petri va riconosciuto il merito di essere, fra i giovani registi italiani, uno dei pochi seriamente impegnati nella rimozione degli schematismi e dei tabù industriali e commerciali, per consentire maggior spazio a nuove voci e nuovi valori. Questa rimozione, è lo stesso Petri a dimostrarlo, può avvenire in due direzioni. La prima e quella dell'avanguardismo innovatorio, e spesso oscuro almeno al livello di percettibilità del grande pubblico, cui Petri ha dato un non trascurabile contributo con *I giorni contati,* testimoniando la sua volontà di accompagnare al rinnovamento della materia lo scardinamento e la libera ristrutturazione del linguaggio tradizionale. A questa strada coraggiosa, stimolante, ma la cui validità è per il cinema assai più labile che per altre forme di comunicazione, letteratura o arti figurative, Petri sembra preferirne oggi una seconda, e tutto considerato più fruttuosa, che consiste nell'operare un rinnovamento dall'interno delle strutture del cinema italiano, forzandone progressivamente gli schemi già collaudati con un largo margine di successo presso il pub-

blico, anziché aggredire questi stessi schemi dell'esterno; con opere magari di alto valore indicativo e programmatico, ma che non arrivano, per il mancato raggiungimento del pubblico, ad incidere sulla cosa cinematografica in Italia. In questa direzione Petri già realizzò il suo primo film, *L'assassino,* una sorta di commedia poliziesca, in apparenza divertita ma con molti amari risvolti, e di chiari intenti morali. Questi intenti, è bene ricordarlo in tempo di molti cinematografici moralismi, prevalentemente siciliani e meridionali, e di poche moralità, sono anche alla base de *Il maestro di Vigevano* che si può ben configurare come una sorta di apologo. Anche se, è chiaro, la morale dell'apologo non è quella della favola, i buoni non vincono, i cattivi non perdono, la moralità è sempre presente, investe storia, personaggi ed episodi.

Storia, personaggi ed episodi desunti, com'è noto, da un fortunato romanzo di Lucio Mastronardi con il massimo di fedeltà che quel libro, quel modo di scrivere, quel modo di trattare la materia potevano consentire. Non è peraltro che questo problema della fedeltà debba turbare eccessivamente il critico, vale solo come considerazione senza che questa implichi una equazione in cui la fedeltà di un film all'originale testo letterario implichi un merito, o l'eventuale infedeltà, un demerito.

Vale tuttavia la pena di accennare, nel caso del film, a quella che noi riteniamo una sostanziale fedeltà, anche perché essa è stata negata da numerosi critici che amano misurarla, e innalzarla a metro di giudizio, sulla scorta di concordanze episodiche. Dunque, questa libertà e, a mio avviso, rispettata in due direzioni. Nella libertà del linguaggio cinematografico, che corrisponde, sia pure nelle maggiori costrizioni dell'immagine (che rischiano di far sembrare improprio quello che non lo sembrava nel libro) alla estrema libertà di linguaggio letterario, e nella libertà della polemica. Questa non è, per Mastronardi, come ad esempio per Volponi o Arpino, tanto per citare due scrittori della stessa latitudine e in apparenza dalla stessa tematica, una polemica sociale precisamente strutturata, con indagine di causa e analisi di effetti; è piuttosto in Mastronardi una polemica totale, di arrabbiato lombardo, che muove su cento direttrici, con uguale violenza e uguale intolleranza. Protesta contro tutti: contro i ricchi e contro i poveri, contro i superiori, i colleghi e perfino contro i propri familiari, protesta contro le necessità della vita. Di questo rifiuto globale, il maestro Mombelli è il patetico e irritante campione. È attaccato alla sua dignità come un'ostrica al guscio, e la intende come la potevano intendere De Amicis o certe vecchiette nei disegni di Novello; è attaccato, il nostro Mombelli, soprattutto alla sua professione di insegnante, che considera la più degna fra tutte, anche se viene il sospetto che quell'attaccamento riguardi più la forma che la sostanza. Con le armi più antiche la moglie riesce a corromperlo, lo persuade a lasciare la scuola e ad investire la liquidazione in una piccola azienda artigianale, di scarpe naturalmente. Mombelli, dopo aver ceduto, si pavoneggia nella sua veste di nuovo ricco, ma ha conservato la semplicità del povero e un'onestà che sconfina nella balordaggine. Combina guai a non finire, la moglie gli volta sdegnosamente le spalle e casca fra le braccia di un ricco industriale. Mombelli è sconvolto; cose del genere accadono nei libri, che succedano a lui

è assurdo. Ma quando si accinge a vendicare l'affronto, trasportando nella miracolata Vigevano usanze sicule, sopraggiunge un incidente di macchina; la moglie infedele muore. Mombelli, prostrato ma non vinto, è ritornato all'insegnamento, ma su di lui, preannunciate da un oltraggioso ricattino del suo preside, tornano ad addensarsi le nuvole. La sua dignità, di uomo e di insegnante, tanto cara e tanto ingenuamente, e magari ottusamente difesa, è ancora lì, esposta alle offese di tutti.

I meriti del film sopravanzano di gran lunga i pur esistenti difetti. Merito primo è di aver sottratto le stanche tematiche di tanto cinema italiano alle secche di una protesta schematica e stanca per ricondurle a una dimensione umana. Non è la protesta della classe diseredata, non quella del rivoluzionario, ma la protesta dell'uomo, dell'individuo, scacciato e oppresso non da un ordinamento sociale ingiusto, ma dalla somma di ipocrisie, di compromessi, di violenze morali che questo ordinamento non solo tollera ma incoraggia. E la forza di questa polemica trova solo apparente limite nel personaggio, balordo, petulante, sostanzialmente antipatico. È, al contrario, proprio questa sua antipatia, questa sua incapacità a sollecitar consensi, fra i suoi compagni nella vicenda, e fra il pubblico, a costituire l'arma più forte di questa polemica: dimostrando che il semplice, il puro di cuore, giunge, in una società che ha capovolto i valori tradizionali, non solo ad essere sistematicamente sconfitto, ma perfino a destare antipatia, perché è un granellino di sabbia che impedisce al meccanismo di funzionare come si vorrebbe e senza scosse.

Né ci sembra che il film vada affrontato e criticato sulla scorta di un metro realistico. Il film è un apologo, e lo è dichiaratamente, e non si vede perché un apologo non possa usare, quando lo ritenga, anche dello strumento realistico. Ma l'organizzazione del film, la sua strutturazione, i suoi episodi salienti, non sono certo realistici, traggono da riferimenti di tal genere la forza del contrasto, ma non ne sposano la chiave.

Di fronte a questi meriti stanno, e abbastanza chiari, i difetti. Che sono in prevalenza difetti della sceneggiatura. Lo sforzo degli autori, quegli Age e Scarpelli che stanno attraversando un pessimo periodo e che, a forza di fare dieci film l'anno, rischiano di bruciare tutte le loro carte, doveva cercare di saldare quella materia spesso, nella sua libertà, disparata e perfino disordinata. Gli autori, invece, hanno affrontato la strada più semplice, e più improduttiva, con quell'empirismo che sembra oggi essere la loro caratteristica dominante, risolvendo il film scena per scena, andando alla ricerca dell'episodietto, della battutina, con il risultato che il film, da quel testo scritto pezzo a pezzo, deriva squilibrio, e finirebbe quasi per restarne vittima se le qualità della regia non arrivassero a sanare almeno parte di quegli originali difetti.

Qualità di regia che derivano più dalla vivacità dell'intelligenza che dalla capacità, o forse più esattamente dalla volontà, di mediare quella storia nel modo più accattivante allo spettatore. Quella storia e quel personaggio suscitano più irritazione che commozione. Il che è culturalmente esatto, ma cinematograficamente discutibile, o almeno aristocratico. Diremmo che oggi i limiti di Petri sono proprio questi (e basta ricordare i suoi quattro film, comprendendo nei quattro, perché molto indicativo, an-

che l'episodio di *Alta fedeltà*): Elio Petri è un regista che concede alla propria intelligenza e al proprio rigore, critico e di stile, più di quanto sia disposto concedere al pubblico, e *Il maestro di Vigevano* lo conferma. Anche se il merito di aver sottratto Sordi al suo personaggio tradizionale non è certo trascurabile. Con il risultato che parte della critica ha rimproverato al film « di non far ridere ». Oh sarà mai possibile che con un cinema che si sforza di trasformare ogni attore in attore comico, un regista che tenti l'operazione contraria non debba nemmeno ottener l'appoggio della critica?

PAOLO VALMARANA

Charade

(*Sciarada*)

R.: Stanley Donen - *s.* e *sc.*: Peter Stone - *f.* (Technicolor): Charles Lang jr. - *scg.*: Jean D'Eaubonne - *m.*: Henry Mancini - *mo.*: James Clark - *int.*: Cary Grant (Peter Joshua), Audrey Hepburn (Regina « Reggie » Lambert), Walter Matthau (Hamilton Bartholomew), James Coburn (Tex Penthollow), George Kennedy (Herman Scabie), Ned Glass (Leopold Gideon), Dominique Minot (Sylvie Gaudet), Thomas Chelimsky (Jean-Louis Gaudet), Paul Bonifas (Félix), Jacques Marin (ispettore Grandpierre) - *o.*: U.S.A., 1963 - *d.*: Universal-International.

The Pink Panther

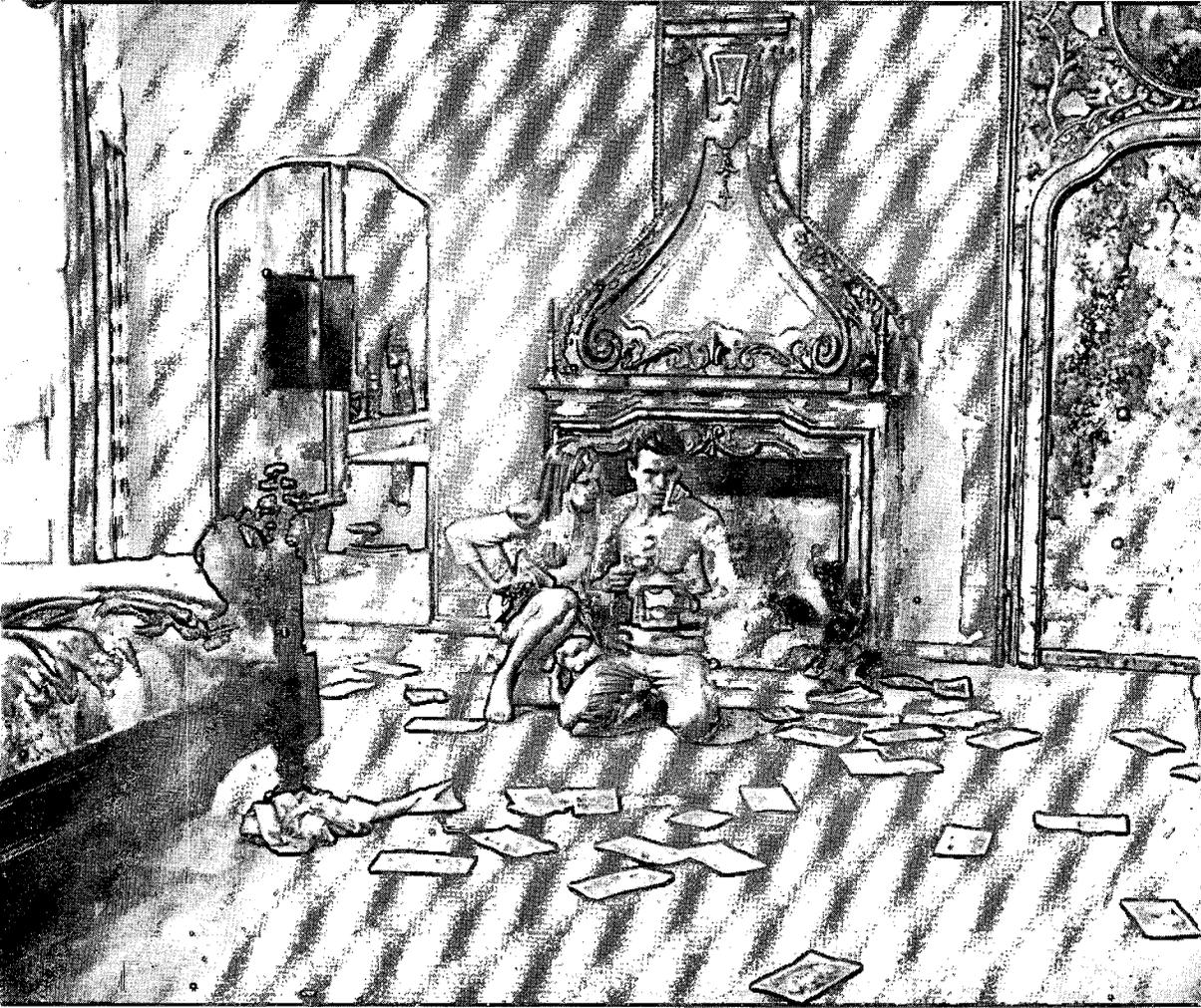
(*La pantera rosa*)

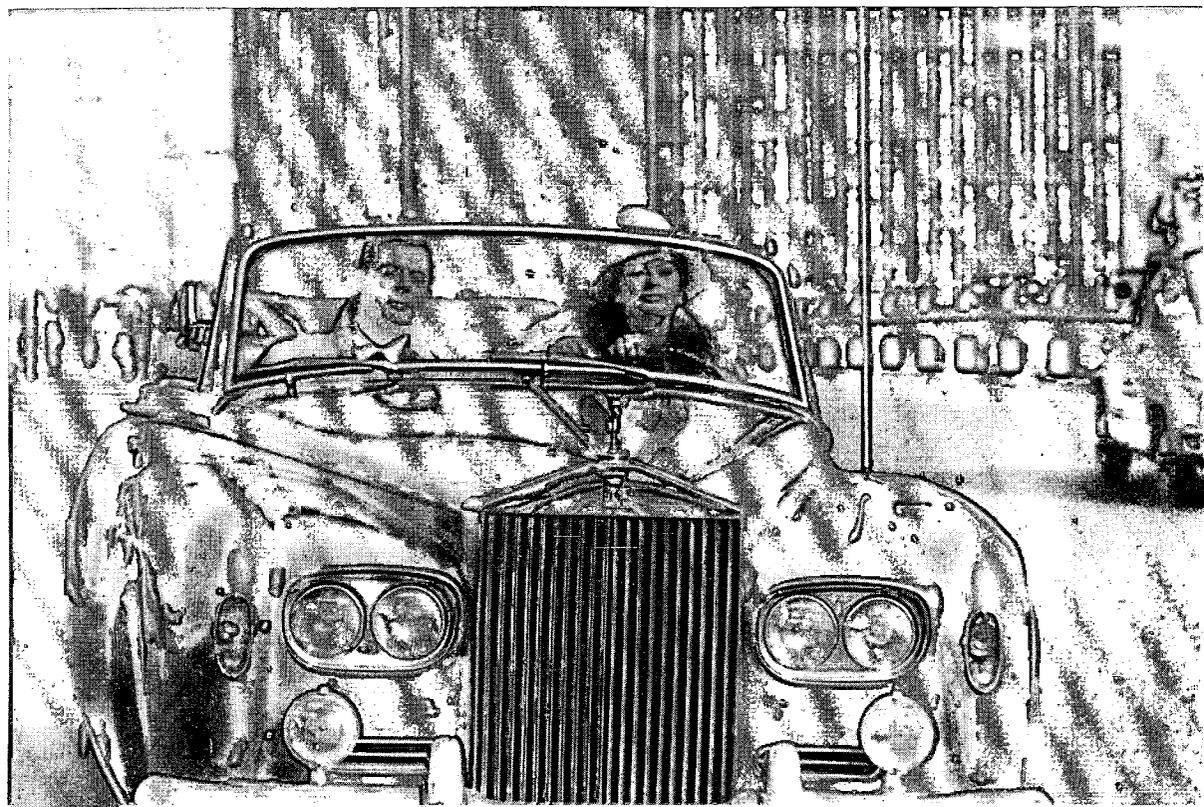
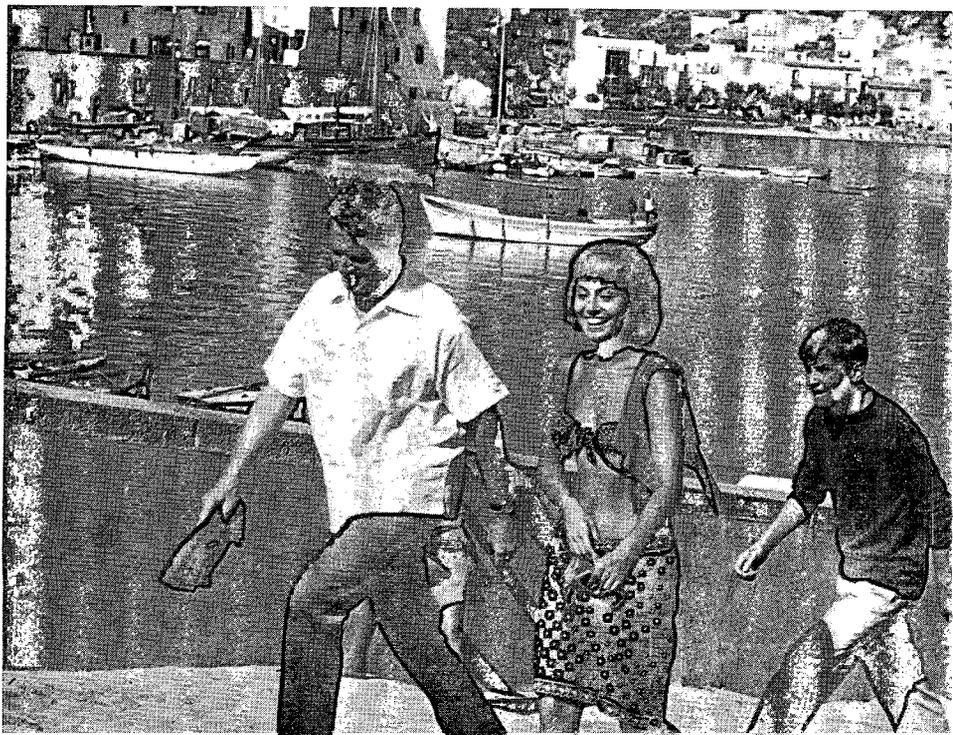
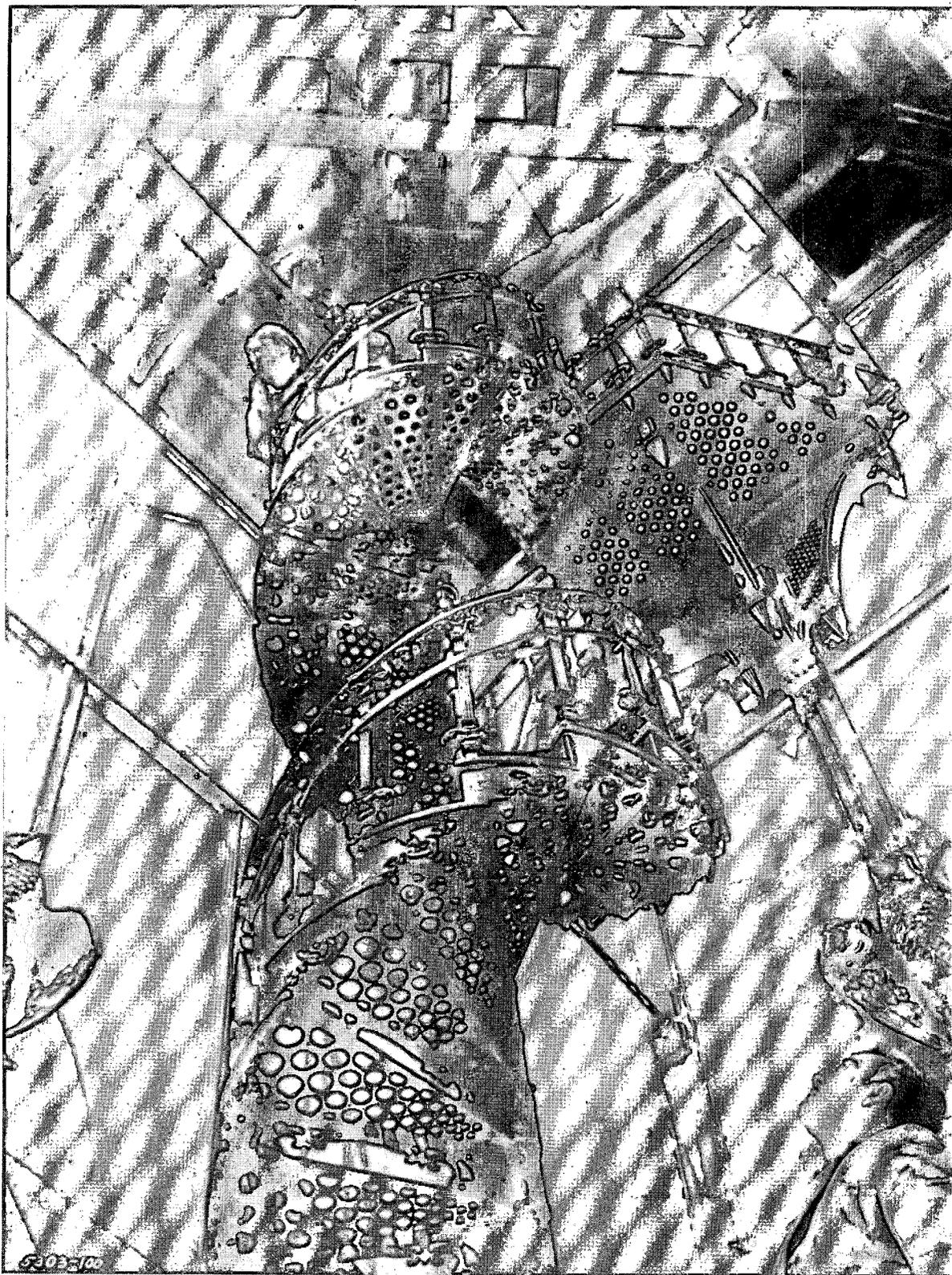
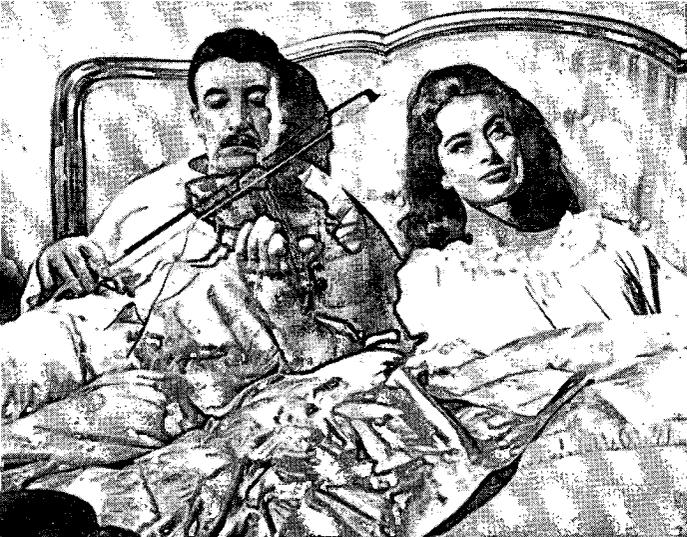
R.: Blake Edwards - *s.* e *sc.*: Maurice Richlin e Blake Edwards - *f.* (Technirama, Technicolor): Philip Lathrop - *scg.*: Fernando Carrere - *c.* (per Claudia Cardinale e Capucine): Yves St. Laurent - *m.*: Henry Mancini - *parole delle canzoni*: Johnny Mercer (inglese), Franco Migliacci (italiano) - *mo.*: Ralph E. Winters - *voce della cantante*: Fran Jeffries - *disegni animati*: De Patie-Freleng Enterprises - *int.*: David Niven (Sir Charles Lytton), Peter Sellers (ispettore Jacques Clouseau), Capucine (Simone Clouseau, sua moglie), Robert Wagner (George), Claudia Cardinale (principessa Dala), Brenda De Banzie (Angela Dunning), Fran Jeffries (la « cugina » greca), Riccardo Billi (l'armatore greco), Colin Gordon (Tucker), John Le Mesurier (avvocato difensore), James Lanphier (Salour), Guy Thomajan (Artoff), Michael Trubshawe (lo scrittore), Meri Wells (la « stellina » di Hollywood), Martin Miller (fotografo), Daniele Vargas - *p.*: Martin Jurow (*p.a.*: Dick Crockett) per la Mirisch Company/G.E. - *o.*: U.S.A., 1963.

Sprovvisto di un proprio mondo poetico o più modestamente di una propria posizione, Stanley Donen è un regista non dozzinale ed addirittura squisito quando si applica a film che non richiedano, per il loro stesso genere, uno scavo in profondità. Così, la commedia musicale od anche la commedia « tout court » hanno trovato in lui un realizzatore intelligente e fine, superficiale quanto si vuole rispetto alla dimensione umana dei suoi personaggi — che restano figurine — ma dotato di un buon gusto tutto sommato raro e di una ironia non volgare. Sicché i suoi film hanno sempre un « quid » in più rispetto alle commediole di un Sidney o di un Daniel Mann o di altri buoni mestieranti. Disinvolto, piacevole, leggero, disincantato ma non troppo, non almeno fino a diventar cinico, capace di raccontare ed esperto nella direzione degli attori, ritroviamo Donen anche in *Charade,* che appartiene al genere difficilissimo del « giallo-rosa ». L'intrigo è improbabile e la soluzione tecnicamente difettosa, posto che chiunque, anche senza essere un filatelico, sa (il film racconta del trafugamento di alcuni preziosi francobolli da collezione) che se i francobolli rari inediti vengono incollati

su una busta perdono gran parte del loro valore. Ma Donen s'è tenuto stretto alla materia poliziesca senza concederle niente che non sia l'occasione di divertire; senza prenderla sul serio, cioè, ed anzi compiacendosi di alcuni ribaltamenti di situazione che svelano la sapienza di un giuoco spettacolare fine a se stesso. Ne viene un film sullo stile, se di stile si possa parlare nel caso dell'alto artigianato, dell'Hitchcock in stato di grazia di *Trouble for Innocents* (La congiura degli innocenti), occasione, naturalmente, a due commedianti di razza come Cary Grant e Audrey Hepburn per una schermaglia continua, fresca e vivace come si richiede. (Si noti la bontà del dialogo, che al di là del mistero poliziesco definisce il personaggio di Regina Lambert attraverso un fuoco di fila di battute « svitate » ma assai pertinenti al « tipo » altre volte proposto dalla Hepburn). La cornice è Parigi, che i film sentimentali a colori di Hollywood hanno ormai scelto come base permanente di operazioni; qui, almeno, si è evitato il trito e il convenzionale, ed anzi l'operatore Lang ha raggiunto in più punti un'autentica atmosfera.

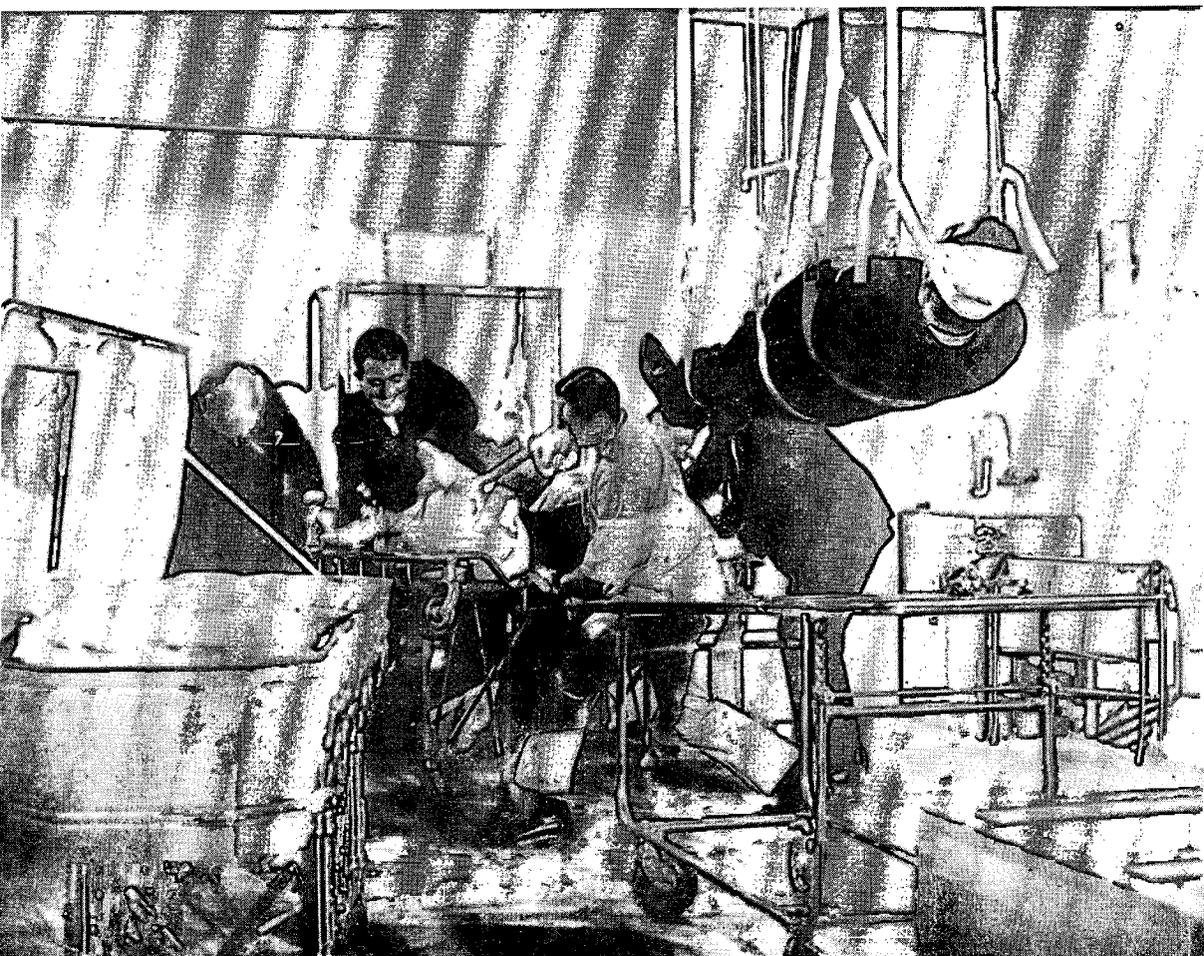
Analoghe considerazioni non si possono fare per *The Pink Panther,* ultima fatica di quel Blake Edwards che i francesi hanno già innalzato sugli altari del mito come esponente della nuova generazione di registi hollywoodiani. Che Edwards non sia un mestierante da poco, d'accordo, che alcuni suoi film facciano anche intravvedere ulteriori passi in avanti nel futuro, è anche possibile. Ma ad Edwards manca la vigilanza del gusto, che è ciò che rende un film di Donen inconfondibile; ed inoltre non sempre regge alla distanza dell'ora e mezzo di proiezione, non sempre, in altre parole, la sua discreta capacità di raccontare (egli è perlopiù sceneggiatore di se stesso) sa distendersi sulla misura di durata voluta dal racconto cinematografico ed i suoi film rallentano e denunciano vuoti e stanchezze nella seconda parte. Ma soprattutto Edwards è forse troppo eclettico, passando dalla commedia, dove s'è fatto conoscere, al « suspense » più severo, come *Experiment in Terror* (Operazione terrore), che rimane una delle sue opere più convincenti, almeno sul piano della descrizione di un fenomeno. *The Pink Panther* cerca di inseguire le orme di Raffles, di Arsène Lupin e di altri ladri-gentiluomini e il regista non poteva trovare interprete più calzante dell'inglese David Niven per questo « topo » di alberghi di gran lusso, che ha il titolo di « Sir » e fra un colpo e l'altro corteggia principesse in vacanza. Senonché l'azione è stata collocata in Italia, nello svagato mondo internazionale di Cortina d'Ampezzo ed Edwards, come molti americani, ha cercato un certo colore locale, che si reputa indispensabile quando si parla di europei. E dato che Cortina non è una città tipicamente italiana, agli occhi di un turista formato sulle pagine delle guide delle agenzie turistiche, si è cercato il colore in una coppia di francesi. l'ispettore Clouseau e sua moglie Simone, che allegramente lo tradisce col ladro-gentiluomo. Ecco dunque una cosa che si ritiene dia il colore locale, la « pochade », ricalcata pedissequamente nei suoi schemi ed anche nel suo luogo deputato, un letto matrimoniale sopra e sotto il quale si muove molta gente in un vortice sempre più pazzo e confuso. Terzo elemento la principessa italiana, enigmatica e bizzarra, anch'ella probabilmente emblematica, ad occhi americani, dell'Eu-

Film di questi giorni

Da *La noia* di Damiano Damiani, fallito tentativo di trasposizione cinematografica del romanzo di Alberto Moravia. (*Catherine Spaak, Horst Bucholtz*).

Tre ritratti di donna in un film minore di Vittorio De Sica, *Ieri, oggi, domani*. (*a sinistra*) Dal primo episodio, « Adelina », ideato e sceneggiato da Eduardo De Filippo. (*Sophia Loren, Marcello Mastroianni*). - (*sotto*): Dal secondo episodio, « Anna », ispirato a un racconto di Moravia. (*Marcello Mastroianni, Sophia Loren*). - (*nella pagina accanto*): Dal terzo episodio, « Mara », ideato e sceneggiato da Cesare Zavattini. (*Sophia Loren*).

(*sopra*): Da *Il maestro di Vigevano,* non riuscito film di satira amara diretto da Elio Petri sulla base del romanzo di Lucio Mastronardi. (*Alberto Sordi*). - (*sotto*): Da *La corruzione,* impegnato film psicologico di Mauro Bolognini. (*Alain Cuny, Rosanna Schiaffino, Jacques Perrin*).

Un film di fantasmi degno d'attenzione: *The Haunting* (Gli invasati) di Robert Wise. (*Julie Harris, Richard Johnson*).

Da *The Pink Panther* (La pantera rosa), fiacca commediola hollywoodiana di Blake Edwards ambientata in Italia, in bilico fra il « giallo-rosa » e la « pochade ». (*Peter Sellers, Capucine*).

Da *Four for Texas* (I 4 del Texas) di Robert Aldrich, che vorrebbe essere una parodia del « western ». (*Frank Sinatra, Dean Martin, Anita Ekberg, Ursula Andress, Marjorie Bennett*).

(*sopra*): Da *The Ugly American* (Missione in Oriente) - Il brutto americano), « opera prima » di George Englund, interessante analisi dei rapporti fra gli Stati Uniti e l'Asia di oggi. (*Marlon Brando*). - (*sotto*): Da *Charade* (Sciarada) di Stanley Donen, fresco esempio di piacevole « giallo-rosa ». (*Cary Grant, Audrey Hepburn*).

Due film che rendono con toni asciutti il duro mondo dei « gangsters ». (*a sinistra*): Dal francese *Symphonie pour un massacre* (Sinfonia per un massacro) di Jacques Deray. (*Michel Auclair, Charles Vanel*). - (*sotto*): Dall'americano *Johnny Cool* (Johnny Coll, messaggero di morte) di William Asher.

ropa, dove ancora alligna un'aristocrazia che fa parlare di sè le cronache mondane. Edwards a questo punto non si rigira nelle tre cose che ha messo in piedi: una vicenda poliziesca, quella del ladro, che manca del minimo di « suspense » che anche un « giallo-rosa » pretende per non far sbadigliare, una « pochade » che, malgrado l'efficacissima caratterizzazione di Peter Sellers nei panni del « cocu » classico, sa troppo di risaputo per salvarsi dal banale, un romanzetto sentimentale, quello fra David Niven e la Cardinale, troppo tenue per avvincere in qualche modo. In totale, il film stride per troppi scompensi e zeppe e si trascina molto faticosamente verso la fine. Sicché non resta che concludere che le cose migliori sono all'inizio, nei spiritosi titoli di testa realizzati con « humour » a disegni animati.

ERNESTO G. LAURA

Johnny Cool

(*Jonn Coll, messaggero di morte*)

R.: William Asher - *s.*: dal libro « The Kingdom of Johnny Cool » di John McPartland - *sc.*: Joseph Landon - *f.*: Sam Leavitt e Joe MacDonald - *scg.*: Alfred York Ybarra - *m.*: Billy May - *mo.*: Otto Ludwig e William Reynolds - *int.*: Henry Silva (Johnny Cool - Giordano), Elizabeth Montgomery (Dare Guiness), Richard Anderson (corrispondente giornale), Telly Savalas (Santangelo), Marc Lawrence (Johnny Colini), Sammy Davis jr. (il « professore »), Steve Peck (Kromlein), Jim Backus (Louis Murphy), Mort Sahl (Ben Morro), Brad Dexter (Lennart Crandall), Joey Bishop (venditore auto usate), Wanda Hendrix (Miss Connolly), Hank Henry (conducente autobus), Joan Stanley (Susy), John McGiver (Oby Hinds), Gregory Morton (Jerry March), Katherine Bard, Douglas Henderson, Frank Albertson, Mary Scott, John Dierkes, Elisha Cook jr., Carmelo Monto, Michael Davis, Dimitrius Geopoles, George Neise - *p.*: William Asher (*p.a.*: Milton Ebbins - *p. esecutivo*: Peter Lawford) per la Chrislaw Prod. - United Artists - *o.*: U.S.A., 1963 - *d.*: Dear film.

Symphonie pour un massacre

(*Sinfonia per un massacro*)

R.: Jacques Deray - *s.*: dal romanzo poliziesco di Alain Reynaud Fourton - *sc.*: José Giovanni, Claude Sautet, Jacques Deray - *f.*: Claude Renoir - *scg.*: Léon Barsacq - *m.*: Michel Magne - *mo.*: Paul Cayatte - *int.*: Michel Auclair (Georges), Claude Dauphin (Maurice), Charles Vanel (Paoli), José Giovanni (Moreau), Michèle Mercier (Caterina), Marcel Pagliero, Jean Rochefort (Jabeke), Daniela Rocca (Hélène) - *p.*: P.E.C.F.-C.I.C.C./Dear film-Ultra film - *o.*: Francia-Italia, 1963 - *d.*: Dear film-20th Century-Fox.

Johnny Cool, film statunitense di William Asher, e *Symphonie pour un massacre,* film francese di Jacques Deray, possono fornire, al di là dei loro discreti meriti, una sufficiente esemplificazione dello stato attuale del genere « gangster » sia nel paese che non ha mai cessato di coltivarlo, con maggiore o minore fortuna, fin dall'epoca (gli ultimi anni del « muto ») in cui lo impose per la prima volta all'attenzione dello spettatore, sia in Francia, ove il genere si è sviluppato con caratteristiche proprie e facilmente individuabili soltanto negli anni dell'ultimo dopoguerra, determinando un filone abbastanza consistente e per molti versi non trascurabile.

Johnny Cool, comunque, non è un prodotto tipico e agevolmente catalogabile come il film francese. Allo stato attuale, in U.S.A., il genere « gangster » possiede svariate sfaccettature. Da una parte è ancora prolifico un filone saldamente legato alla vecchia tradizione, all'età d'oro dei

Little Caesar (1930) e degli *Scarface* (1932), ai romanzi di Burnett e di Trail ispirati da avvenimenti e personaggi della cronaca del tempo, per cui si ripropongono ancor oggi, spesso mitizzandoli, fatti e figure dell'epoca del proibizionismo, a volte per il semplice gusto di rievocare ambienti e atmosfere di più immediata suggestione. A questo filone principale che sopravvive manieristicamente, negli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra se ne è affiancato un altro in cui la « gang » di tipo classico veniva relegata in secondo piano per lasciar posto a più sottili congegni di criminalità organizzata, frutto esclusivo della fantasia di romanzieri e scenaristi, e un altro ancora in cui, al contrario, spiccavano le pretese addirittura documentaristiche dei registi (Hathaway, Keighley, Dassin) nel presentare fatti di cronaca criminale attinti all'attualità o spacciati per tali. Tra i film di quest'ultimo filone, che per un certo periodo di tempo — basti l'esempio di *The Naked City* (La città nuda, 1948) di Jules Dassin — diede risultati tutt'altro che trascurabili, nel 1951 ne apparve uno firmato da Bretaigne Windust (un regista di cui poi si è perduta la traccia) e intitolato *The Enforcer* (La città è salva) al quale, meglio che ad altri, s'imparenta l'attuale film di William Asher. Quel racconto si rifaceva ad un vasto intrigo criminale (un sindacato del delitto per mandato) scoperto dalla polizia americana nel 1948; ma la realtà della cronaca vi era in gran parte trasfigurata da una strutturazione drammatica senza mezze misure delle figure dei criminali e da una crudeltà di situazioni portata alle estreme conseguenze, tanto da ricavare l'impressione, da una congerie di azioni rappresentate allo stato puro, di una realtà irreparabile e senza speranza.

Benché quella di *The Enforcer,* per i suoi riferimenti precisi ad una realtà attuale non meno scottante di quella di vent'anni prima, ci fosse sembrata la direzione più indicata ai fini di un rinnovamento del genere, pur entro i binari della migliore tradizione, si ebbero in seguito pochi tentativi analoghi e nessuno altrettanto convincente per rigore stilistico. Nemmeno *Johnny Cool,* a causa di un rimaneggiamento troppo allucinato dei riferimenti cronachistici, colma la lacuna. Comunque, esso è il primo film che punta il dito sui metodi delle organizzazioni mafiose oggi operanti in U.S.A., sulla colossale macchina criminale di « Cosa nostra » che controlla industrie e sindacati.

Il racconto è imperniato su una catena di vendette che l'emissario di un gangster di origine italiana espulso dagli Stati Uniti come « indesiderabile » compie in seno alle maggiori esponenze della banda di « Cosa nostra ». Per accettare il film con le sue indicazioni, oltre che con la sua lucida ed incisiva forza di rappresentazione, è tuttavia necessario superare il forte sconcerto che procurano i primi venti minuti di proiezione, vale a dire le intere premesse al racconto contenute nella parte ambientata in Italia; ove si immagina che il suddetto emissario sia nientemeno che Salvatore Giuliano (Giordano nel film), fatto credere morto in Sicilia in un conflitto con la polizia, ma in realtà fatto rapire dal gangster John Colini che a Roma lo istruisce sulle vendette da compiere in America col suo stesso nome. Ciò che interessa e dà vibrazione al racconto viene dopo e riguarda la rappresentazione della mafia statunitense nei rapporti col protagonista, la carneficina che questi

va compiendo da una città all'altra dell'Unione, la fredda determinazione delle sue azioni in un mondo che appare precluso ad ogni reazione sentimentale — il minimo cedimento alla quale potrebbe pesare come una condanna (Salvatore, infatti, rimarrà spacciato per una debolezza nei confronti di una sua amica) — e ad ogni intervento della legalità (alla fine del film viene confermata l'intangibilità della mafia).

William Asher — un regista che in precedenza aveva legato il suo nome a prodotti dozzinali quali, per esempio, *The Shadow on the Window* (L'ombra alla finestra, 1956) e *The 27th Day* (I 27 giorni del pianeta Sigma, 1957) — ha mantenuto il racconto su una nota sola, quella del freddo cinismo, e nella sua rappresentazione parossistica della violenza che tocca punte di un delirio quasi allucinato, nel disegno crudo degli ambienti e dei personaggi che diventa minuzioso quando si tratta di creare un'atmosfera di tensione (come nella sequenza della partita a dadi), ha dimostrato per lo meno una certa predisposizione alla coerenza stilistica nello sviluppo drammatico. Altro motivo d'interesse del film è la presenza, per la prima volta in un ruolo di protagonista assoluto, dell'attore d'origine portoricana Henry Silva, dai lineamenti tagliati nel marmo come esigeva il suo personaggio.

Più facilmente catalogabile è *Symphonie pour un massacre*: una delle più recenti emanazioni del film-gangster di stampo francese che ha i suoi più diretti capostipiti in *Touchez pas au grisbi* (Grisbi, 1954) di Becker e in *Du rififi chez les hommes* (Rififi, 1955) di Dassin. Precipua caratteristica di questi modelli e dei loro derivati è quello di riservare uguali attenzioni all'intrigo criminoso, minuziosamente e lucidamente descritto, e alle figure dei criminali, riguardate sotto un profilo psicologico ricorrente ma quasi sempre efficace, che impone il valore dei rapporti umani, e soprattutto il senso dell'amicizia, sopra ogni altra considerazione. A ben vedere, un modello « classico » in tal senso può essere anche *The Asphalt Jungle* (Giungla d'asfalto, 1950) di John Huston.

Molti giovani registi — dal bravo Claude Sautet di *Classe tous risques* (Asfalto che scotta, 1960) al discreto Jean-Pierre Melville di *Le doulos* (Lo spione, 1962) — si sono cimentati in questa direzione; ma il più provveduto sul piano del mestiere ci sembra proprio il Deray di *Rififi à Tokyo* (1962) e soprattutto di questo *Symphonie pour un massacre.* Non si dimentichi, tuttavia, che buona parte dei risultati di questi film è dovuta alla preziosa collaborazione dello scenarista José Giovanni, uno dei migliori scrittori dell'attuale cinema francese, il quale ha predisposto, soprattutto nell'abile intelaiatura dei dialoghi, l'approfondimento psicologico dei personaggi con le loro meditazioni sul passato e la loro carica sentimentale. Ma anche il regista ha saputo reggere scaltramente il gioco rifinendo tutti i particolari dell'architettura.

La trama di *Symphonie pour un massacre* non è delle più originali. Cinque compari, ciascuno dei quali è coperto da una fittizia rispettabilità borghese, organizzano una grossa truffa che presuppone l'impiego di una forte somma di denaro, per cui si associano all'operazione con quote uguali. Uno di essi, però, imbastisce un piano per venire in possesso dell'intera somma e a tal fine si crea un alibi inoppugnabile; a tradirlo interverrà il solito gioco del caso che lo

costringerà ad uccidere uno dopo l'altro tutti i suoi compagni, ma nemmeno tale massacro basterà alla sua salvezza.

La linea di forza del racconto è la logica stringata con cui si fanno succedere gli avvenimenti, la quale, unità alla semplicità e naturalezza della descrizione, alla secchezza e immediatezza di tono, alla comunicativa dei personaggi e all'ironia di fondo, gli conferisce una certa forza di convinzione. Nella schiera dei caratteristi, tra cui appare lo stesso scenarista Giovanni nel ruolo del compare incaricato di compiere la missione truffaldina e prima vittima del tradimento, spicca ancora una volta Charles Vanel, un attore che (al contrario di Gabin) ha saputo invecchiare senza nulla concedere al gigionismo.

LEONARDO AUTERA

The Haunting

(Gli invasati)

R.: Robert Wise - *s.*: dal romanzo « The Haunting of Hill House » di Shirley Jackson - *sc.*: Nelson Gidding - *f.*: (Panavision): David Boulton - *scg.*: John Jarvis - *e.s.*: Tom Howard - *m.*: Humphrey Searle - *int.*: Julie Harris (Eleanor Vance), Claire Bloom (Theodora), Richard Johnson (Dr. Markway), Russ Tamblyn (Luke Sannerson), Fay Compton (Signora Sannerson), Louis Maxwell (Grace Markway), Rosalie Crutchley (Signora Dudley), Diane Clare (Carrie Fredericks), Ronald Adam (Eldridge Harper), Freda Knorr (seconda signora Crain), Janet Mansell (Abigail a sei anni), Amy Dalby (Abigail a ottant'anni), Rosemary Dorker (compagna di Abigail), Pamela Buckley (prima signora Crain), Howard Lang (Hugh Crain), Mavis Villiers (padrona di casa), Verina Greenlaw (Dora), Paul Maxwell (Bud), Claud Jones (l'uomo grasso), Susan Richards (l'infermiera) - *p.*: Robert Wise (*p.a.*: Denis Johnson) per la Argyle Enterprises - *o.*: Gran Bretagna - *d.*: Metro Goldwyn Mayer.

Robert Wise è oggi un regista di cui si parla. Fa film grossi e altri ne annuncia. *West Side Story* (id., 1961) è una produzione impeccabile, che riprende di corsa e con ritmo senza stanchezze l'altra che era stata il suo primo spettacolare biglietto da visita: *Somebody Up There Likes Me* (Lassù qualcuno di ama, 1956), danzando sullo stesso panorama di ferro, tutto reti metalliche, catene, scale antincendio e *airshafts*. Nella Hollywood in quotidiana battaglia per la sopravvivenza Wise è due volte importante: è ancora abbastanza nuovo ed è vecchio quanto basta. Molte lezioni ha appreso e attualmente le ridistribuisce allo spettatore con la disinvoltura di chi ha dimenticato i propri maestri.

Non sapremmo dire se l'eclettismo di cui dà prova, e che certamente appartiene alla faccia vecchia di Hollywood, rientri fra i dati positivi. Senz'altro depone a favore del suo mestiere, che è a prova di bomba. Per rinverdire e rimpolpare determinati temi, per sfruttare integralmente alcune mode, Robert Wise spiega ogni volta uno zelo da carrierista. Si è inserito in filoni molteplici, al momento giusto. È stato fra i primi sulla via del « piccolo realismo » dopoguerra, con *The Set-Up* (Stasera ho vinto anch'io, 1949), film che tutti gli appassionati ricordano ancora volentieri. Nel 1951 ha fatto il suo bravo film di fantascienza, *The Day the Earth Stood Still* (Ultimatum alla Terra), brutto ma bene orientato, più scaltro di tanti altri, adatto a farsi ricordare a sua volta. Negli esperimenti biblici-romani è accorso con la prima falange degli immigrati a

Cinecittà realizzando nel '56 *Helen of Troy* (Elena di Troia). Oggi ce lo troviamo di fronte in un elegante e scaltrito film del terrore, *The Haunting* (Gli invasati, 1963), e sempre a suo agio. L'abbiamo detto: Wise nella guerra del cinema ama fare contemporaneamente il fantaccino, l'artigliere e il sommozzatore.

A chi esca da *West Side Story* e ritrovi il suo Wise ne *Gli invasati,* la cosa può arrecare sulle prime fastidio, come una gomitata in un fianco. Ma l'incursione nel *horror-film* non è per il versatile regista né una novità del tutto, né una carta mal giocata. Va detto che proprio in questo genere Wise ha esordito come regista con *The Cat People* (Il giardino delle streghe, 1944): permane in un angolo della nostra memoria la piccante e gattesca Simone Simon incappucciata, il vampiro meno scostante di tutta la mitologia nera. E nel '45 il Boris Karloff di *The Body Snatcher* (La jena) ritrovava grazie a Wise una rinnovata violenza dopo molti pupazzi in serie. D'altronde oggi come oggi chi voglia avanzare sul sicuro nel cinema non può trascurare alcuni recenti successi del filone, più o meno tinti di classicità. Ci sono le bislacche variazioni su Poe a cura di Roger Corman. C'è il grosso artigiano William Castle che ogni tanto si produce in un *exploit* stuzzicante: *House on Haunted Hill* (La casa dei fantasmi, 1959) non è certo sfuggito agli amatori. È arrivato sotto l'ala di Henry James il film *The Innocents* (Suspense, 1962) di Jack Clayton, che rimescolava i diavoli puritani e la sessuofobia nel solito unico calderone. È passato anche, ingiustamente inosservato, un film a sé, che trascurava gli spiritelli minori per far spazio a Satana in persona: *Curse of the Demon* (La notte del demonio, 1958) di Jacques Tourneur. Tra le opère per così dire preparatorie a *Gli invasati* nessuno di questi esempi può essere trascurato. Vi si trova già l'accettazione dell'irrazionale che fornisce a Wise il finale per la sua storia: sono le forze maligne che la vincono sui fragili sperimentatori e su coloro che fiduciosamente si sono abbandonati alla paura come a un rimedio contro altri mali.

Il soggetto è tipico. Uno studioso di metapsichica si stabilisce in un castello che dicono stregato per antiche sventure capitate alla famiglia che lo abitò ottant'anni prima. Con l'aiuto di alcuni assistenti (scelti fra persone dotate di capacità medianiche e visionarie) cerca di esorcizzare i fantasmi di quella dimora, trasformandoli in innocui argomenti di studio. C'è nel cercatore di ombre un tranquillo cinismo: egli *crede* alle forze occulte, ma pensa di possedere anche le armi dell'uomo moderno e colto con le quali irreggimentarle, trattandole da pari a pari. Molto meno solide sono le donne che dovrebbero aiutarlo nel lavoro: Theo, bella e misteriosa, lettrice del pensiero, ha il suo tarlo personale in un erotismo ambiguo che la induce a vezzeggiare e tormentare di continuo la sua compagna, come la Ines di « Huis clos ». E costei, Eleonora (già il nome è di quel gotico-romantico da casa degli spettri, come il testo del film non esita a sottolineare) malata di rimorsi informi, vittima predestinata, zitella bambina, è accorsa al richiamo del castello come a un appuntamento da cui tutto può aspettarsi. Il quarto della compagnia non è né uno scien-

ziato né un medium, ma solo un giovane balordo, erede dei padroni del maniero, che vedrebbe volentieri il suo futuro dominio sbarazzato dai fantasmi e trasformato magari in un « night ».

Quello che succede ai visitatori sarebbe lungo da raccontare. Ma i fantasmi ci sono, e feroci. Non un minimo di raffinatezza: ma le loro voci ruggenti o oscene durante le notti, le loro gagliarde furie che piegano come fossero di carta le vecchie porte di abete e di bronzo, si scatenano sui malcapitati sin dal primo momento. Ne morrà la ragazza più debole, e gli altri lasceranno vinti e sgomenti la casa.

Non è che il primo strato del film, naturalmente. Quello destinato a « far paura ». Ma già cogliamo le discendenze dai modelli sopra accennati. Il castello risuonante è già in Poe, parecchie volte. Una nuova « House of Usher » che non vuole sfasciarsi. Lo scienziato messo in fuga è quello di *La notte del demonio.* La meccanica degli orrori crescenti ha il suo precedente in *La casa dei fantasmi,* cui *Gli invasati* si accosta anche per il titolo del romanzo da cui è tratto (« The Haunting of Hill House »). Se poi esaminiamo il secondo strato, quello dei rimandi psicanalitici, anche il nesso con *Suspense* diventa assai evidente. L'Eleonora di Wise non è che un'altra versione, più flebile e lacrimosa, dell'istitutrice di Clayton. Tutt'e due inconsciamente travestono le loro taciute smanie erotiche in falsi colloqui con l'irrazionale: e quando più sembrano immerse nell'ascesi, è il sesso che le mette alla frusta. Lo spettro della bambina Abigail morta nel castello e ossessionata dalle virtù puritane del padre (Eleonora la sente piangere nei corridoi, la notte) si trasferisce nella nuova trepida visitatrice, già copertamente disposta a immergersi nell'esperienza terrificante come in un'esperienza d'amore. Tutto il personaggio di Eleonora assume dunque, in controluce, una fisionomia assai più freudiana che romantica: ed è questa la maggior malizia del film. Sintomatiche le riflessioni della ragazza via via che si sta innamorando del professore. « Qualcosa dovrà succedermi ». « La casa mi desidera » ... Non occorre aver studiato tutta la « Psicopatologia del quotidiano » per capire dove il film ha cercato i suoi supporti. Ma una volta sulla via maestra di Freud, Wise e il suo sceneggiatore Nelson Gidding non si fermerebbero più. C'è il complesso della madre. C'è la verifica freudiana degli oggetti, i bracciali, gli abiti neri, le scale a chiocciola. C'è il desiderio di complicare ogni cosa suggerendo che il « fantasma » del castello sia in realtà composto da tanti fantasmi diversi, che cercano d'individuarsi nell'uno o l'altro degli ospiti secondo gli istinti di costoro. Ci riferiamo alla sequenza delle statue, uno dei momenti più banali e grami del film.

Il testo è desunto da un romanzo di Shirley Jackson, scrittrice che aveva già dato al cinema il suo precedente libro « The Bird's Nest » (*Lizzie,* La donna delle tenebre, 1957), pure imperniato sui casi di una ragazza ossessionata. Robert Wise ha fatto il possibile per renderlo meno imbrigliato e più conclusivo, per un periodo in cui anche il cinema di fantascienza si va facendo maturo; e forse non gli spiacerebbe se *Gli invasati* fosse considerato un film fantascientifico. Ma esso s'iscrive al più nell'ambito di quel « fantastico selvaggio », come dice Grans Buyens,

che gli esperti relegano tra le cose del passato. Inoltre Wise ha commesso qualche errore che uno « showman » del suo peso non dovrebbe più permettersi. Il personaggio della governante dal sorriso sinistro, ad esempio. E in genere la scelta degli attori. A conti fatti solo Richard Johnson, apparentemente il più scialbo, si colloca al punto giusto dell'azione. Non Claire Bloom, che si riadagia pigramente nel suo personaggio del film sul *Chapman Report* (Sessualità). Non Russ Tamblyn, che recita in estraneità assoluta. Nemmeno Julie Harris, sebbene faccia getto, doviziosamente, di tutti gli effetti che le brave-brutte-patetiche, specialmente con riserva teatrale alle spalle, debbono sfoggiare sullo schermo. L'abilità è grande, siamo d'accordo. Ma basta rivedere il film più d'una volta perché gli artifizi si tradiscano uno dopo l'altro.

Lo spioncino della bravura autentica s'apre soltanto due o tre volte per Wise, nell'esattezza dell'inquadratura, in certe riprese ruotanti, nel cogliere sino alla sfumatura il rilievo scenografico del castello di Haunting Hill: un Biedermeier folle, in mezzo al quale le scale s'avvolgono come piante e dai pianerottoli le stanze sottostanti appaiono come pozzi di ombra. Sono i momenti in cui si comprende che il mestiere di Wise è cominciato sotto la guida di un talento più vero, quello di Orson Welles. Il regista di *Gli invasati* è stato nel '41 e nel '42 direttore del montaggio per *Citizen Kane* (Quarto potere), *The Magnificent Ambersons* (L'orologio degli Amberson). Il dono degli ambienti straordinari gli viene di là. Solo che Welles sapeva poi popolare quegli ambienti di presenze altrettanto straordinarie. Non c'è strepito di fantasma che si faccia ricordare quanto la bocca del morente cittadino Kane che mormora « Rosebud ». E Agnes Moorehead, la zia Fanny, ritta sul ballatoio di casa Amberson, diceva qualcosa sui fantasmi americani in confronto alla quale i soffi d'aria gelida de *Gli invasati* sono gioco da bambini.

TINO RANIERI

The Ugly American

(*Missione in Oriente*)

R.: George Englund - *s.*: dal romanzo di William J. Lederer e Eugene Burdick - *sc.*: Stewart Stern - *f.* (Eastmancolor): Clifford Stine - *m.*: Frank Skinner - *int.*: Marlon Brando (l'Ambasciatore), Eiji Okada (Deong), Sandra Church, Pat Hingle, Jocelyn Brando, Kukrit Pramoj, Arthur Hill, Judson Pratt - *p.*: George Englund per la Universal-International - *o.*: U.S.A., 1962 - *d.*: Universal-International.

Il « brutto americano » non è che la variante odierna del grido contro i « diavoli stranieri » che echeggiò nell'Estremo Oriente al tempo della rivolta dei *boxers*: nutrito ora da una propaganda nazionalista immensamente più sviluppata in un mondo le cui posizioni si sono precisate e schematizzate col rimpicciolire delle dimensioni geografiche. I continenti sono vicini e la guerra ideologica sempre in atto, con piccoli bracieri che s'accendono qua e là e che possono servire da esca a disastri più grandi, ma anche come segnali d'allarme per guardarsi dai nuovi pericoli. L'Oriente in particolar modo appare il difficile teatro per queste improvvise e apparentemente inattese esercitazioni: l'Oriente non più « misterioso » come al tempo di Port Arthur, di Sir Clive of India o di

Townsend Harris, primo ambasciatore statunitense presso lo Shogun nipponico. La terra in cui i due maggiori blocchi mondiali ne hanno incontrato un terzo, scomodo per entrambi e altrettanto potente. Il pericolo è un veicolo per chiarire molte circostanze: e chiarire vuol dire comprendere, conoscere. L'americano desideroso di difendere la propria libertà da rispettare. È una delicata bisogna, perché se non la rispetterà finirà per combinare guai; se la rispetterà, correrà il rischio di diventare un « brutto americano », un criptocomunista agli occhi dei suoi concittadini.

Questo è l'arduo film che Marlon Brando — protagonista e coproduttore — ha realizzato sotto la regia di George Englund: *The Ugly American* (Missione in Oriente, 1963). Una di quei film che in America definiscono *controversials* e che rappresentano ogni volta un'azione di forza nei confronti del vecchio cinema hollywoodiano: perché ne sdegnano i dettami, ne sfuggono l'ambiente — *Missione in Oriente* è stato girato in Thailandia — e accettano la constatazione che la storia oggi corre più del romanzo. Tanto più polemici per il sistema appaiono questi film se un « divo » viene a illustrarli con il suo prestigio personale. È qui il caso di Marlon Brando, non per la prima volta presente dove occorre litigare per lo svecchiamento delle idee, cinematografiche e non. L'esempio più clamoroso di divismo impiegato in funzione di rottura rimane comunque *Judgment at Nuremberg* (Vincitori e vinti, 1962): sette attori di fama internazionale per un dibattito politico da recitare seduti, senz'azione. Per la Hollywood tradizionale, una bestemmia. Ma anche uno dei maggiori film americani degli ultimi anni.

Missione in Oriente è di quella stoffa, se non di quell'ampiezza. Ha però la tessitura vagamente sconnessa, tra l'arrogante e l'ingenuo, che di solito s'accompagna alle opere controcorrente. Gli piace pensare, parlare e agire; e mostrare di saper fare tutto ciò coerentemente, insieme. Si conosce in ciò l'intellettualismo focoso e primitivo di Brando: il regista George Englund lo asseconda assai bene e in qualche sequenza risolve direttamente. Si vedano l'aggressione degli estremisti all'aeroporto e i due bellissimi dialoghi fra Brando e il primo ministro, il thailandese Kukrit Pramoj che ha effettivamente trascorsi diplomatici e si è fatto attore per l'occasione. Sono passi di cinema da gustare. Di Englund il film è praticamente il primo biglietto da visita, almeno come regista. In passato Englund è stato il « producer » di un singolare film di Ranald Mc Dougall, *The World, the Flesh and the Devil* (La fine del mondo, 1958) e ora si dice faccia anche il « manager » di Brando.

Sebbene il paese in cui si svolge la vicenda porti un nome immaginario, il Sarkhan, si tratta di un Sud-Oriente sul quale è facile puntare le nostre bandierine: i fatti del Vietnam ci aiutano a localizzarlo. D'altra parte se il nome geografico è inventato, non si adoperano perifrasi dinanzi alle varie posizioni ideologiche che si dibattono nel film dall'inizio alla fine. Il colloquio col comunismo è cercato spesso, con insistenza. Anche il pretesto drammatico privato per cui il nuovo ambasciatore statunitense Brando è stato durante la guerra amico fedele dell'attuale leader della sinistra (attore Eiji Okada) e serba intatta verso di lui l'antica solidarietà, serve ad accalorare la di-

sputa e a marcarne i contorni. Il « brutto americano » vorrebbe capire sino in fondo, pagando anche il prezzo necessario. Ma è il suo interlocutore che pagherà, ucciso da un fanatico prima che la vertenza politica sia composta del tutto. Si addiviene a una soluzione politica di compromesso, e l'ambasciatore ritorna in patria a denunciare — nei suoi — gli errori di una diplomazia troppo intransigente e impaziente, che sconta ancora le colpe d'un americanismo integrale, contento di sè, buono per tutto il mondo.

Il discorso è meno audace che tempestivo. Esso s'inquadra armonicamente in quella parte di rooseveltismo che distingueva la politica estera del presidente Kennedy. Non a caso *Missione in Oriente* è uscito in America quasi contemporaneamente al messaggio sullo Stato dell'Unione indirizzato da Kennedy al Congresso nel gennaio 1963, in cui lo scomparso presidente affermava che « ...duttile e flessibile dev'essere il nostro modo di andare incontro alle esigenze delle nazioni in fase di sviluppo e non allineate ... ». Il film di Englund e Brando esorta a sua volta ad usare duttilità e rimprovera fieramente la diplomazia con residui colonialistici o l'americanismo programmatico-tradizionale in paesi di formazione, costumi e cultura radicalmente opposti (il personaggio del funzionario di legazione Judson Pratt). Né risparmia la rampogna ai responsabili in patria, attraverso l'ottima sequenza dell'interrogatorio di Brando al Senato, per accertare la sua idoneità a rappresentare gli Stati Uniti nel Sarkan. Ecco un'altra sequenza di puro parlato, che ribolle come lo scontro di due squadroni. Dall'investigare dei vecchi senatori sgorga l'umore di un maccarthismo non spento, l'orgoglio malinteso degli isolazionisti lindberghiani d'anteguerra. Tutti i luoghi comuni anti-Mao, anti-Castro sono sfoderati contro l'ambasciatore troppo progressista. Preoccupazioni che nascondono un'abulia profonda, un sostanziale disinteresse verso le vere necessità di contatto internazionale. Quando alla fine del film Brando, ritornato a Washington, sostiene il suo punto di vista in una conferenza alla Televisione, vediamo un « americano medio » dirigersi seccato verso l'apparecchio e spegnere il video. Gran parte dei senatori, suggerisce il film, appartengono alla stessa America: amerebbero sopprimere gli innovatori con un giro di manopola.

L'americano politico al cinema è ancora figura assai inconsueta. Ci interessa per questo, per come è configurato, per il suo onesto possibilismo e la sua volontà di discussione. In effetti, se facciamo attenzione, esso prosegue un eroe molto più tipico del cinema hollywoodiano, il giornalista rooseveltiano di certi film fra '30 e '40, fiutatore di scandali, combattente disgustato in margine alla società che lo manteneva. L'ostinato individualismo si è spezzato: l'estrema palingenesi del lontano cavaliere in impermeabile sudicio supera oggi le porte del Congresso degli Stati Uniti. Marlon Brando ha avvertito certo anche questa dimensione del suo personaggio, che doveva senza dubbio solleticarlo maggiormente. Ad ogni modo l'interpretazione che ne dà è ricca di vena, temperamento, immaginazione, discrezione. Si è fatto per la circostanza una maschera semiborghese, con baffi, sotto la quale gli sprazzi di collera e di spregiudicatezza colgono qualche volta alla sprovvista e guadagnano in malizia: quella sor-

nioneria spregiosa sotto la quale si trincera spesso Orson Welles. Ogni tanto la discrezione s'allenta e Brando deve bisticciare con la propria tendenza ad occupare tutto lo spazio: campeggia sul film, cede alle cattive abitudini. Ma succede di rado. L'abbiamo premesso: è un film ottenuto on fatica, come tutti i film d'impegno.

TINO RANIERI

4 for Texas

(*I quattro del Texas*)

R.: Robert Aldrich - *r. seconda unità*: Oscar Rudolph - *s.* e *sc.*: Teddy Sherman e Robert Aldrich - *f.* (Technicolor): Ernest Laszlo - *f. seconda unità*: Carl Guthrie, Joseph Biroc, Burnett Guffey - *scg.*: William Glasgow - *m.*: Nelson Riddle - *mo.*: Michael Luciano - *int.*: Frank Sinatra (Zack Thomas), Dean Martin (Joe Jarret), Anita Ekberg (Elya Carlson), Ursula Andress (Maxine Richter), Charles Bronson (Matson), Victor Buono (Harvey Burden), Edric Connor (Prince George), Nick Dennis (Angelo), Richard Jaeckel (Mancini), Mike Mazurki (Chad), Wesley Addy (Trowbridge), Marjorie Bennett (Miss Ermaline), Jack Elam (Dobie), Fritz Field (Maitre D'), Percy Helton (Ansel), Jonathan Hole (Rene), Jack Lambert (Monk), Paul Langton (Beauregard), Jesslyn Fax (la vedova), i Three Stooges (se stessi) - *p.*: Robert Aldrich (*p. esecutivo*: Howard W. Koch) per la Sam Company-Warner Bros - *o.*: U.S.A., 1963 - *d.*: Warner Bros.

Con Robert Aldrich non riusciamo proprio ad andare più d'accordo: tra i suoi recenti film della mano sinistra (*Sodoma e Gomorra*) e quelli della mano destra (*Who Happened to Baby Jane?,* Che fine ha fatto Baby Jane?) non sapremmo scegliere. E non sapremmo neppure a quale mano attribuire *I quattro del Texas,* che è un'idea commerciale travestita da western maggiorenne. L'idea commerciale riguarda soprattutto i due nomi maschili del « cast », Frank Sinatra e Dean Martin: una coppia che dovrebbe fare faville. E invece ci sono dei buoni scambi di battute pungenti, delle situazioni azzeccate, un'aria di strafottenza qua e là simpatica: ma il risultato, nel suo complesso, delude. Le piacenti compagne dei due eroi valgono poco: Ursula Andress è soltanto bella, Anita Ekberg è beccata dalla platea per le sue giunoniche dimensioni che la condanneranno presto alla farsa. Ma cosa è, in fin dei conti, che dà al film quell'aria di « già visto », accentuandone la stanchezza espressiva?

Sinatra e Martin sono amici-nemici, due furbi avventurieri che si contendono settantacinquemila dollari provenienti dalla rapina di una diligenza. Un po' come afferma Brecht ne « L'opera da tre soldi », i fuorilegge dichiarati si rivelano ne *I quattro del Texas* meno pericolosi dei banchieri di Galveston, fra i quali il pancione Victor Buono è il più scaltro e spietato. Per combattere il trust bancario e i suoi accoliti, e soprattutto l'assassino a pagamento Charles Bronson, Sinatra e Martin finiscono per unirsi e diventare soci.

Quante volte abbiamo visto al cinema un raccontino di questo genere dagli anni trenta a oggi? I protagonisti, tutti e due simpatiche canaglie, si prendono in giro e si picchiano per due ore, poi fanno fronte comune contro i veri « cattivi ». Una volta erano Wallace Beery e George Raft, un'altra Spencer Tracy e Clark Gable; ma la chiave non cambiava. Robert Aldrich l'ha ripresa pari pari, a beneficio dei due più autorevoli rappresentanti del « clan » Sinatra. Nonostante il tentativo di riscattare il

vecchio tema con una buona dose di ironia, il film prelude chiaramente all'esaurimento di una formula arcinota.

Lo stesso Aldrich non può avere che un interesse « alimentare » a mettere insieme simili prodotti. In *Vera Cruz* (Vera Cruz), contrapponendo Gary Cooper a Burt Lancaster, il regista ci aveva offerto un'abile, sofisticata variazione sul tema amici-nemici. A quei tempi Aldrich era ancora impegnato sulla linea di un cinema difficile, sottilmente contraddittorio, nutrito di succhi e veleni modernissimi. L'elemento comico era fruttato indirettamente, in maniera sorniona e allusiva. *I quattro del Texas* è invece uno spettacolone che fa precipitare tutti i suoi elementi nel gran calderone della risata, salvo a insistere con brutalità fuori luogo sulle scene di violenza. A suo tempo questi film si definivano satire del « western », ma oggi il loro umorismo è davvero a buon mercato. Non c'è sincero divertimento da parte di nessuno, sullo schermo e in platea: quando manca la novità, la noia avanza. Faremo eccezione soltanto per le prime battute del duetto Sinatra-Martin e, in generale, per l'episodio iniziale, quello dell'assalto alla corriera: realizzato con un vigore registico che attesta una chiara competenza professionale.

TULLIO KEZICH

Televisione

Motivi e riflessioni su Telescuola

Il sorgere di Telescuola è già una espressione dei motivi di carattere sociale e pedagogico-didattico che caratterizzano l'iniziativa della RAI. Per questo non è possibile abbracciare il significato dell'iniziativa stessa senza conoscere la sua storia, sia pure in un arco condensato di fatti e di dati, per poter più oggettivamente adeguare le possibili riflessioni a una realtà che non trascuri la sua genesi e il suo sviluppo.

L'origine di Telescuola va ricondotta ai risultati di una inchiesta televisiva realizzata nel 1957, in dieci puntate, la quale aveva lo scopo di chiarire la situazione della scuola e di ogni altra istituzione riguardante l'istruzione professionale in Italia, in rapporto alla nuova natura e strutturazione dell'ingresso e dell'inserimento dei giovani in una società per tanti aspetti nuova e rivoluzionata dopo gli avvenimenti della seconda guerra mondiale e agli sviluppi, invero accentuati, della rinascita sociale, industriale ed economica italiana.

« Un domani per i nostri figli » fu un'inchiesta coraggiosa, cruda e con prospettive ad ampio respiro. Ciò che soprattutto emerse nella preparazione e nello svolgimento di tale inchiesta fu un dato di fatto estremamente negativo: la mancanza di una cultura di base, ossia di quella formazione scolastica che segue alle cinque classi del ciclo primario o elementare, rappresentava il più grave motivo della deficienza di preparazione professionale, che è il presupposto della disoccupazione.

L'osservazione non era nuova: già un'inchiesta parlamentare sulla disoccupazione aveva precedentemente accertato che più di settecentomila giovani dai 14 ai 21 anni non erano in possesso di alcuna qualificazione professionale. Cifra aumentata negli anni successivi, particolarmente tenendo conto del supero di mano di opera agricola.

Infine, traducendo in termini statistici tale situazione, risultava che l'84 % della popolazione non fruiva di una istruzione, in qualsiasi tipo di scuola, dopo la licenza di scuola secondaria inferiore e che i due terzi almeno dei licenziati dal ciclo primario o elementare, troncavano ogni contatto con la scuola. Da una parte, quindi, l'esigenza del mondo del lavoro di personale qualificato, prepa-

rato culturalmente e professionalmente; dall'altra la carenza di adeguata preparazione non solo nelle vecchie leve di lavoro ma anche in quelle più giovani e in quelle ancora potenziali.

Mancanza di scuole: problema di enorme portata, al quale i governi democratici non potevano far fronte, se non in un lasso di tempo relativamente lungo, nonostante l'impegno.

Già in altri Paesi del mondo il nuovo mezzo di comunicazione, la televisione, era stato messo anche al servizio della scuola: come integrazione e sussidio al normale svolgimento di programmi o come corsi di particolari e limitate materie di insegnamento, in cui il mezzo televisivo bene si presta a meglio illustrare determinati oggetti di studio.

Ma in Italia mancavano le scuole. Migliaia di centri abitati erano privi di scuole secondarie e la loro distanza da altri centri forniti di tali scuole, la mancanza, spesso, di mezzi di comunicazione, tagliava fuori da ogni possibilità di proseguire gli studi dopo le elementari, decine, centinaia di migliaia di giovani. Proprio in considerazione di questo stato di cose, bene sapendo come il problema della scuola nei suoi molteplici aspetti, fra i quali non ultimo quello dell'edilizia scolastica, sia in primo piano tra i grandi problemi di interesse nazionale, la RAI-Radiotelevisione italiana giunse quindi alla determinazione di offrire con Telescuola una specie di aiuto di emergenza, che svolgesse un completo programma di lezioni scolastiche. Tale iniziativa poneva, ovviamente, alcuni problemi di carattere pregiudiziale, che andavano immediatamente affrontati e risolti. Quale tipo di scuola secondaria, Media o Avviamento Professionale, doveva essere preferito? Come organizzare l'ascolto? Come superare l'inconveniente della mancanza di contatto diretto tra docenti e alunni? Si trattava in realtà di un esperimento completamente nuovo e non vi erano precedenti esperienze cui fare riferimento.

Punti oscuri, circa le possibilità di tale iniziativa e i concreti risultati da raggiungere, non mancavano. Ma si richiedeva coraggio: anche il coraggio di errare, pur di porgere un aiuto alla numerosa popolazione priva di ogni mezzo e possibilità di proseguire gli studi dopo il ciclo primario.

Tra le varie proposte, prevalse innanzi tutto la scelta del programma di Avviamento Professionale, il quale per la formazione della cultura di base sembrava meglio rispondere alle esigenze di chi intendeva avviarsi verso una qualificazione nel lavoro. In tal modo si voleva provvedere anche al recupero di quanti ancora erano fermi all'istruzione elementare e già, in qualche modo, erano inseriti nel mondo del lavoro. Questa prospettiva ebbe infatti, nella pratica, una lusinghiera attuazione, poiché numerosi furono i giovani e gli adulti (31,2 % tra i 15 e i 19 anni; 14,9 % oltre i 21 anni di età nei primi corsi di telescuola) che seguirono con profitto le lezioni o isolatamente o raggruppati in vere e proprie classi organizzate da industrie, istituti, caserme, case di cura, carceri.

Secondo grosso problema: come organizzare l'ascolto? Potevano essere prese due soluzioni: o non considerare addirittura il problema stesso, o fare appello a quanti (enti, associazioni, autorità locali, etc.) avessero a cuore il progresso culturale delle masse giovanili, in particolare perché provvedessero, ciascuno secon-

do le proprie possibilità, a creare dei nuclei, attorno ai quali raccogliere tutti coloro che avessero inteso trarre profitto dalle lezioni televisive. Nel primo caso sarebbe stato facile affermare che la RAI adempiva il suo compito sociale con la sola trasmissione, essendo appunto suo compito effettuare trasmissioni, lasciando a ciascuno la libertà di seguirle o meno. Ma trattandosi di trasmissioni particolari, che rivestono un carattere di socialità a scambio (mi si scusi questo termine che tuttavia indica una attività sociale di rapporti reciproci) la RAI non poteva lasciare al caso gli eventuali risultati concreti della iniziativa. Fu pertanto lanciato un appello a enti, associazioni, autorità centrali e locali, illustrando gli scopi dell'iniziativa e suggerendo un'impostazione pratica che meglio si adeguasse alla novità, all'efficacia e alle difficoltà connesse alla introduzione di un sistema di scuola televisiva. Tali suggerimenti possono essere riassunti in due punti fondamentali: *a*) istituzione di gruppi di ascolto, possibilmente non superiori alle venti unità sotto la guida di una persona responsabile e sufficientemente preparata (anche con licenza di scuola secondaria superiore) per il coordinamento delle lezioni televisive e per il controllo della necessaria disciplina e frequenza; *b*) contatti frequenti con la direzione di Telescuola non soltanto per superare un eventuale senso di isolamento, ma anche e soprattutto per ottenere ogni possibile aiuto di carattere didattico, con adeguati suggerimenti atti a porre « coordinatori » e alunni nelle migliori condizioni per trarre profitto dalle lezioni televisive.

Secondo i dati pubblicati dalla RAI, l'appello lanciato ebbe un entusiastico accoglimento e numerosi furono i posti di ascolto situati in ogni parte d'Italia da Enti, associazioni e da privati, con una popolazione scolastica che già al secondo anno era intorno agli ottantamila alunni.

Con l'istituzione dei posti di ascolto sotto la guida di un coordinatore si era risolto in parte il problema posto dalla mancanza di contatto diretto tra docenti e alunni, ma era necessario ridurre al minimo tale difficoltà sia nei riflessi dell'ascolto, sia per consentire ai docenti di adeguare le lezioni alle effettive esigenze degli alunni, per creare le condizioni di un effettivo processo formativo ed educativo, quale la scuola deve essere. Telescuola quindi, provvide a organizzare la sua attività su un duplice binario: didattico e psicologico, attraverso contatti frequenti con i posti di ascolto e quanti isolatamente seguivano le lezioni.

Sul piano didattico fu data la più ampia importanza alla corrispondenza (che ha raggiunto secondo i dati pubblicati la media di duemila lettere al mese) per i suoi aspetti informativi e chiarificatori; furono sollecitate relazioni mensili sull'attività dei singoli posti di ascolto e sul profitto degli alunni; fu istituito un apposito ufficio per la correzione dei compiti curata da un gruppo di professori, titolari di cattedre della relativa materia, i quali settimanalmente si riuniscono per dare relazione all'insegnante incaricato delle lezioni televisive. In base alle direttive ricevute per mantenere una sostanziale unità di insegnamento, aggiungono alle correzioni vere e propri giudizi, consigli e suggerimenti; fu pubblicata una rivista, inviata gratuitamente a tutti gli interessati che

completava le lezioni televisive e forniva, attraverso apposite rubriche, sussidi didattici e indicazioni per letture, spettacoli, trasmissioni radiotelevisive che fossero di complemento allo studio.

Sul piano psicologico furono istituiti diversi premi, libri, cassette attrezzi, e viaggi a Roma (utili questi anche per un contatto diretto con i coordinatori); furono effettuate numerose visite dirette ai posti di ascolto da funzionari di Telescuola e del Servizio Assistenza Abbonati e da una apposita Telesquadra, cioè da un complesso mobile attrezzato anche per riprese filmate. Un funzionario e alcuni tecnici hanno avuto modo di incontrarsi direttamente con una folta schiera di alunni e con i loro coordinatori non soltanto per portare il saluto di Telescuola, ma anche per conoscere dalla viva voce di ognuno i problemi particolari di ciascun posto di ascolto, inviando poi alla direzione di Telescuola una dettagliata relazione. Inoltre, la Telesquadra realizzava dei brevi documentari sulla vita dei posti di ascolto trasmessi una volta alla settimana, nell'intervallo tra le lezioni delle varie classi. Furono infine promossi dei concorsi per disegni, ricerche scientifiche e temi su particolari argomenti.

In questo quadro, non va dimenticata l'iniziativa di pubblicare appositi libri di testo (a cura della ERI-Edizioni Rai-Radiotelevisione italiana) compilati dagli stessi insegnanti di Telescuola e venduti a prezzo di costo (complessive tremila lire annue).

Una considerevole quantità di posti di ascolto sono stati finanziati (compenso al coordinatore e assegnazione gratuita di libri di testo agli alunni più bisognosi) dal Ministero del Lavoro e della Previdenza Sociale, il quale ha voluto così, con l'ausilio di Telescuola, integrare i suoi corsi di addestramento e qualificazione professionale con la cultura di base, la mancanza della quale rende tanto meno proficuo il rendimento dei giovani lavoratori a tali corsi.

A cominciare dall'anno scolastico 1961-62 avvenne una trasformazione. Il Ministero della Pubblica Istruzione si inserì, in stretta collaborazione con la RAI, in questo sistema di scuola televisiva, e, in previsione della riforma della scuola secondaria inferiore (la cui legge è stata approvata dal Parlamento nel dicembre 1962) fu iniziata la nuova Scuola Media Unificata (che riunisce in un unico tipo di scuola la Scuola Media e l'Avviamento Professionale, attuando anche una radicale riforma nei sistemi didattici, resi più attivi e più formativi). Ciò era reso possibile da due elementi: il primo riguarda la impostazione didattica che Telescuola aveva dato alle sue lezioni di Avviamento Professionale, intese ad attivizzare l'insegnamento secondo i nuovi canoni pedagogici; il secondo rifletteva la necessità di allargare su più ampia scala nazionale l'esperimento già iniziato dal Ministero della Pubblica Istruzione con diverse classi che da qualche anno svolgevano i programmi della scuola media unificata. Il tutto anche nell'intento di dare un esempio pratico dei nuovi sistemi e programmi al corpo insegnante italiano il quale, con l'anno scolastico 1963-64, avrebbe dovuto affrontare il nuovo tipo di scuola media in tutta Italia.

Nell'ambito di questa collaborazione, il Ministero stesso provvide a organizzare i posti di ascolto, aggre-

gandoli alle più vicine scuole secondarie statali e provvedendo sia allo stipendio dei coordinatori, sia all'assegnazione gratuita dei testi agli alunni bisognosi. Le lezioni televisive furono impostate in modo da consentire, negli intervalli, la rielaborazione da parte dei coordinatori: 25 minuti di lezione televisiva e 25 di intervallo.

Sorge ora la domanda: durante questi anni di attività di Telescuola, a prescindere dai risultati concreti (promozione, licenze conseguite, frequenza) che difficilmente si possono al momento valutare in entità e in qualità, si sono potuti configurare, così come è stata impostata l'iniziativa, utilità, progresso, apporto sostanziale alla Scuola?

Innanzi tutto, a merito dell'iniziativa va sottolineata la sua efficacia psicologica, in quanto ha posto un determinato problema in ambienti ancora refrattari, ancora lontani dalla convinzione della necessità di una istruzione oltre il ciclo elementare. In molti centri abitati, il sorgere di un posto di ascolto ha creato indubbiamente degli interessi nuovi, le famiglie hanno intuito che i figli non possono accontentarsi della licenza elementare, e i giovani sono stati sollecitati a uscire dal loro limitato orizzonte, a captare nuove realtà culturali e sociali che hanno sollecitato nuove esigenze, nuovi programmi di vita. Sotto questo aspetto l'iniziativa di Telescuola è stata senza dubbio positiva.

Sotto l'aspetto puramente didattico e pedagogico, a nostro parere, confortato peraltro dal parere di illustri pedagogisti, si è manifestata una carenza nella conoscenza e nel relativo uso del linguaggio televisivo. Forse la mancanza di precedenti esperienze cui fare riferimento; forse la preoccupazione di risolvere il problema di migliaia di centri abitati privi di scuole secondarie, ha fatto trascurare uno studio approfondito sul mezzo usato; forse una troppo improvvisata organizzazione delle lezioni; forse perché una seria e costruttiva critica da parte di esperti e studiosi è stata frammentaria, isolata a singoli casi, mai, comunque, portata su un piano di collaborazione; il tutto, peraltro, comprensibile in una situazione ancora fluida e di sperimentazione; il fatto, che appare evidente non solo attraverso un'indagine capillare presso i posti di ascolto, ma anche soltanto assistendo alle lezioni al video tra le mura della propria stanza, e che in realtà si assiste a una trasposizione sullo schermo televisivo di normali lezioni di classe arricchite qua e là di sussidi visivi (non sempre scelti con un preciso e studiato criterio) sicché la lezione può avere una qualche efficacia soltanto se, nel posto di ascolto, il coordinatore conosce almeno al grado di cultura media la materia e soprattutto se sa « far scuola ». Il linguaggio televisivo non si sente se non a sprazzi, in qualche lezione di qualche insegnante che l'ha forse intuito. A parer nostro è poco.

Questa trasposizione (resa più accentuata dalla presenza in « studio » di una classe modello) poteva essere in qualche modo giustificata all'inizio quando le lezioni erano rivolte a posti di ascolto i cui coordinatori non sempre erano qualificati, in grado di rielaborare adeguatamente ciò che veniva trasmesso e quando gli alunni erano in realtà dei « privatisti » che avrebbero dovuto sostenere degli esami presso scuole pubbliche in qua-

lità di privatisti. Ma cade ogni giustificazione quando le lezioni sono rivolte a classi dirette da due docenti (anche se studenti universitari): uno per le materie letterarie, l'altro per il gruppo scientifico.

Una lezione televisiva, così impostata, rappresenta due aspetti negativi: accentua innanzi tutto il distacco tra docente e discente: il colloquio è lontano per alunni di 11-14 anni; il linguaggio non sempre corrisponde al vocabolario ristretto e dialettale dell'uditorio; l'immagine rimpicciolita dell'insegnante televisivo che parla a lungo (troppo spesso, su 25 minuti, l'insegnante appare al video per almeno 20 minuti) distrae l'alunno se non addirittura lo intorbidisce (la necessaria penombra dell'ambiente ...), comunque non lo interessa dopo i primi minuti; la tradizionale esemplificazione è spesso lontana dall'esperienza particolare degli allievi; la lezione diventa un rullo compressore che non consente interruzioni al momento giusto, per cui, perso un concetto, il discorso dell'insegnante prosegue per proprio conto, costringendo il coordinatore a doppio lavoro nel troppo breve intervallo che segue.

Il secondo aspetto negativo di tale trasposizione va rilevato nella passività che si viene a creare nell'alunno pur con una impostazione didattica attiva. L'alunno subisce tutto ciò che l'insegnante al video vuole imporre: non vale l'opera del coordinatore a neutralizzare questa influenza di passibilità, anche perché il coordinatore corre il rischio, volendo liberarsi dalla sovrapposizione dell'insegnante televisivo per necessità di ambiente, di creare confusione nel non preparato allievo.

Sono questi, due aspetti negativi che hanno il loro peso, anche se abbiamo potuto assistere a utili e valide iniziative di gruppi di ascolto, quali i giornalini di classe, i musei, alcune ricerche storico geografiche. Ma dall'esame di queste iniziative appare subito la frammentarietà del loro valore nel quadro di insieme della formazione scolastica. Cose utili, belle, simpatiche ma che non risolvono per se stesse il problema della nuova scuola e che comunque possono essere attuate anche indipendentemente da una scuola televisiva.

Queste considerazioni, che possono anche essere discusse, non devono tuttavia portare alla conseguenza che tutto ciò che è stato fatto e si fa nell'ambito di Telescuola sia negativo e si debba quindi pronunciare un verdetto di condanna. Va riconosciuto che l'esperimento è stato coraggioso; e di esperimento ancora si tratta; che l'iniziativa ha toccato e posto sul tappeto un importante problema e l'ha fatto conoscere a migliaia e migliaia di famiglie, come pure, a parer nostro, va sottolineato il fatto che, per motivi che sfuggono a un'osservazione del fenomeno da un punto di vista dei soli fatti concreti, sembra non essersi ancora creata l'esigenza di uno studio approfondito del linguaggio televisivo nel suo impiego scolastico, né nell'ambito della RAI che trasmette, né in quello delle autorità ministeriali che offrono la loro collaborazione all'iniziativa. Probabilmente prevale la forza della burocrazia, l'ansia di fare comunque qualcosa nel campo della scuola ancora così carente, purché si faccia; prevale forse il fascino del mezzo televisivo in se stesso, la volontà di dare un contributo al grosso problema scolastico non accompagnata da quella saggia prudenza che suggerisce di non sprecare enormi energie

senza un disegno meditato e accurato.

Ma tutto ancora può essere fatto. L'idea di Telescuola è sostanzialmente ottima, va compresa nei suoi riflessi, nella sua attuazione, nei suoi limiti e nelle sue possibilità. Va soprattutto, e senza perdere ulteriormente tempo, affrontato lo studio del linguaggio televisivo per la scuola, nei suoi aspetti psicologici, didattici e pedagogici, sia in linea di massima, sia rispetto alle singole materie di insegnamento. Ciò che positivamente Telescuola ha fatto nel proporre e far conoscere il problema dell'istruzione secondaria in tanti centri tagliati fuori dalla scuola, in tante famiglie rimaste per tanto tempo all'oscuro delle esigenze sociali del mondo contemporaneo non deve essere annebbiato dalla mancanza di efficacia didattica dei singoli corsi, delle singole lezioni. Sarebbe abdicare a un dovere e a un diritto. Molto può essere fatto: e senza ritirarsi sulle posizioni di una televisione scolastica sussidiaria o almeno non riducendosi solo a questo. Centinaia e centinaia sono ancora i centri abitati in cui la scuola regolare tarderà per molti anni a regolarizzare posizioni socialmente arretrate. C'è da fare e bisogna fare. Ma si tengano presenti con chiarezza senza false pretese, senza ingiuste rivalità ma in una sincera e disinteressata collaborazione, i dati fondamentali del problema da risolvere. Solo con una conoscenza profonda delle possibilità del mezzo televisivo in sé e nei suoi riflessi didattici, psicologici e pedagogici, Telescuola potrà veramente « far scuola » non soltanto per chi la scuola non può frequentare, ma anche come valido inserimento nella vera scuola organizzata.

FRANCESCO GARLATO

ANTOLOGIA di BIANCO e NERO 1937-1943

Il meglio del periodico del Centro Sperimentale di Cinematografia raccolto in quattro volumi:

Vol. I: SCRITTI TEORICI

a cura di Mario Verdone

U. Barbaro, L. Chiarini, R. Arnheim, B. Balázs, V. Nilsen, H. C. Opfermann, G. Groll, R. Spottiswoode.

Vol. II: SCRITTI TEORICI

a cura di Mario Verdone

J. Comin, S. A. Luciani, A. Gemelli, A. Cavalcanti, R. May, L. Chiarini, U. Barbaro, A. Magli, U. Betti, G. Baldini, G. B. Angioletti, T. A. Spagnol, G. Paolucci, P. M. Pasinetti, G. Viazzi, D. Purificato, A. Covi, R. Mastrostefano, L. Solaroli, V. Mariani, G. Fiorini, A. Pietrangeli, G. Della Volpe, V. Brancati, C. Bernari, C. Bo, M. Verdone, L. De Libero, G. Macchia, E. Villa, P. Bigonciari, R. Assunto, F. Vela, G. F. Luzi, F. Pasinetti, G. Dulac, M. Antonioni.

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Vol. III: SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Comin - Bartoccioni - Pertile - Cecchi - Bianconi - Casiraghi - Puccini - Cancellieri - Bonajuto - Paolella - Praz - Trompeo - Viazzi - De Franciscis - Fulchignoni - Usellini - Tucci - Pietrangeli - Guerrasio - Magli - Marinucci - Chiarini - Mariani - Antonioni - May - De Santis - Mida

Panorami delle varie cinematografie: Correnti e generi - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi comparate e testo letterario film - Revisioni critiche di vecchi film - Recensioni

Vol. VI: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: La kermesse héroïque - Un chien andalou.

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 (a cura di Renato May): Venerdì di passione - Il tiranno - Marcella - La casa di vetro - I tre sentimentali.

Saggi di sceneggiature di film italiani dell'epoca (1937-1942) Ettore Fieramosca - Scipione l'Africano - Piccolo mondo antico - Addio giovinezza - Gelosia - Alfa Tau - Bengasi - Via delle Cinque Lune - La bella addormentata.

Sceneggiature desunte dal montaggio: L'histoire d'un Pierrot - I proscritti - Variété - A nous la liberté.

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Film usciti a Roma dal 1°-al 31-XII-1963

a cura di ROBERTO CHITI

Assassinio al galoppatoio - v. *Murder at the Gallop.*
Ballata dei mariti, La.
Bastogne - v. *Battleground* (riedizione).
Boris, il leggendario macedone - v. *Kapetan Lesi.*
Castello in Svezia, Il - v. *Chateau en Suède.*
Cavaliere della valle d'oro, Il - v. *California.*
Corruzione, La.
Cuori infranti, I.
Donna che inventò lo strip-tease, La - v. *Gypsy.*
Duello nel Texas - v. *Gringo.*
Fuorilegge del matrimonio, I.
Giorni del vino e delle rose, I - *The Days of Wine and Roses.*
Ieri, oggi, domani.
Kali Yug, la dea della vendetta.
Laviamoci il cervello! (riedizione).
Maestro di Vigevano, Il.
Maledizione del serpente giallo, La - v. *Der Fluch der Gelben Schlange.*
Mio amore per Samantha, Il - v. *A New Kind of Love.*
Mondo nudo.
Mostro di Magendorf, Il - *Es Geschah am Hellichten Tag - El cebo.*
Noia, La.
Pantera rosa, La - v. *The Pink Panther.*
Piaceri proibiti, I.
Pierino la peste - v. *Bébert et l'omnibus.*
Pinocchio (riedizione).
Ponte del destino, Il - v. *Der Brücke des Schicksals.*
Prendila, è mia - v. *Take Her, She's Mine.*
PT 109, posto di combattimento - v. *PT 109.*
Quattro del Texas, I - v. *Four for Texas.*
Quel certo non so che - v. *The Thrill of It All.*
Rinnegati di Capitan Kidd, I - v. *Zwischen Schanghai mad St. Pauli.*
Sciarada - v. *Charade.*
Sexy ad alta tensione.
Silvestro e Gonzales matti e mattatori.
Sinfonia per un massacro - v. *Symphonie pour un massacre.*
Storia di David, La - v. *A Story of David.*
Tabù, I.
Ursus nella terra di fuoco.
Vecchio Testamento, Il.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

Le note critiche sono state redatte da Leonardo Autera.

BALLATA DEI MARITI, La - **r.** : Fabrizio Taglioni - **s.** e **sc.** : Leo Bomba, F. Taglioni, Edoardo Fiory - **f.** : Aldo Giordani - **m.** : Marcello Gigante, Marcello De Martino - **int.** : Memmo Carotenuto (Giulio Orazi), Aroldo Tieri, (Armando Tirreni), Marisa Del Frate (Franca Orazi), Xenia Valderi (Susi Tirreni) Norma Bengell, Margaret Lee, Luciano Marin, Umberto Raho, Evi Marandi, Lucy Bomez, Franco Giacobini, Rosalba Neri, Attilio Dottesio, Renato Navarrini, Erika Spaggiari, Annie Gorassini, Tonino Micheluzzi, Rosemarie Lindt, Franca Duccio - **p.** : Memmo Carotenuto per la Sincar Film / Hesperia Film - **o.** : Italia-Spagna, 1963 - **d.** : regionale.

BEBERT ET L'OMNIBUS (Pierino la peste) - **r.** : Yves Robert - **s.** : dal racconto di François Boyer - **sc.** : Y. Robert, F. Boyer - **f.** : André Bac - **m.** : Philippe Gérard - **scg.** : Robert Clavel - **mo.** : Monique e Robert Isnardon - **int.** : Antoine Lartigue (Pierino), Michel Serrault, Pierre Mondy, Blanchette Brunoy, Jean Richard, Jacques Higelin, Christian Alers, Jean Lefebvre, Christian Marin, Albert Remy - **p.** : Danièle Delorme e Yves Robert per Les Productions de La Gueville - **o.** : Francia, 1963 - **d.** : Euro.

BRUCKE DES SCHICKSALS, Die (Il ponte del destino) - **r.** : Michael Kehlmann - **s.** : Fritz Böttger - **sc.** : F. Böttger, Joachim Wedekind, Carl Merz, Heinz Werner John, M. Kehlmann - **f.** : Karl Schröder - **scg.** : Franz Bi, Bruno Monden - **mo.** : Anneliese Schönnenbeck - **int.** : Hannes Messemer, Sabina Sesselmann, Günter Pfitzmann, Carl Lange, Elisabeth Flickenschildt, Hans Dieter Zeidler, Bobby Todd, Horst Pasderski, Eva Maria Meineke, Gisela Fischer, Bum Krüger, Heinrich Trimbur, Karl Lieffen, Gudrun Thielemann, Axel Scholtz, Rosel Schafer, Richard Bohne, Günter Skopnik, Wilmut Borell, Josef Offenbach, Gernod Duda, Hintz Fabricius, O. E. Führmann - **p.** : Filmaufbau - **o.** : Germania Occ., 1960 - **d.** : regionale.

CALIFORNIA (Il cavaliere della valle d'oro) - **r.** : Hamil Petroff - **s.** e **sc.** : James West - **f.** : Edward Fitzgerald - **m.** : Richard La Salle - **scg.** : Theobold Holsopple - **mo.** : Bert Honey - **int.** : Jock Mahoney (Don Michael O'Casey), Faith Domergue (Carlotta Torres), Michael Pate (Don Francisco Hernandez), Susan Seaforth (Marianna De La Rosa), Rodolfo Hoyos (Padre Soler), Penny Santon (Doña Ana Sofia Hicenta), Jimmy Murphy (Jacinto), Nestor Paivà (generale Micheltorena), Roberto Contreres (ten. Sanchez), Felix Locher (Don Pablo Hernandez), Charles Horvath (Manuel) - **p.** : Petroff, Vernon Keays per la American International - **o.** : U.S.A., 1962 - **d.** : Globe Films International.

CHARADE (Sciarada) — **p.** e **r.** : Stanley Donen.

Vedere recensione di Ernesto G. Laura e dati in questo numero.

CHATEAU EN SUEDE (Il castello in Svezia) — **r.** : Roger Vadim - **s.** : dalla commedia di Françoise Sagan - **sc.** : R. Vadim, Claude Choublier - **d.** : F. Sagan - **f.** : (Franscope, Technicolor) : Armand Thirard - **m.** : Raymond Le Senecher - **scg.** : Jean André - **mo.** : Victoria Mercanton - **int.** : Monica Vitti (Eleonora), Jean-Claude Brialy (Sebastiano), Curd Jürgens (Ugo Falsen), Jean-Louis Trintignant (Federico), Suzanne Flon (Agata Falsen), Françoise Hardy (Ofelia), Daniel Emilfork (Gunther), Michel Leroy (Gosta Holgersen), Sylvie, Willy Bracque, Lou Lou La Guerre - **p.** : Les Film Corona / Euro International Films - **o.** : Francia-Italia, 1963 - **d.** : Euro.

CORRUZIONE, La — **r.** : Mauro Bolognini.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati in questo numero.

CUORI INFRANTI, I - 1º EPISODIO : **La manina di Fatma** — **r.** e **s.** : Vittorio Caprioli - **sc.** : Giuseppe Patroni Griffi - **f.** : Marcello Gatti - **int.** : Franca Valeri (Fatma Angios), Aldo Giuffré (Carlo de Tomaso), Paola Quattrini (Lisa von Tellen), Tino Buazzelli (capitano von Tellen), Dany Paris (la ragazza del tiro a segno),

Linda Sini (signora von Tellen), Vittorio Caprioli (un passante) - II° EPISODIO : **E vissero felici** — **r.** : Gianni Puccini - **s.** : Ettore Scola e Ruggero Maccari - **sc.** : Sandro Continenza, Nino Manfredi, Gianni Puccini - **f.** : Alfio Contini - **int.** : Nino Manfredi (Nino), Norma Bengell (Milena, sua moglie), Gianni Bonagura, Roberto Paoletti, Sandro Bruni (il bambino) - DATI COMUNI AI DUE EPISODI : **scg.** : Francesco Bronzi - **m.** : Fiorenzo Carpi - **mo.** : Nino Baragli - **p.** : Renato Jaboni e Renato Angioini per la Ima Film - Incei Film - **o.** : Italia, 1963 - **d.** : Incei Film - Titanus.

Si deve esclusivamente al prestigio personale di due attori come Franca Valeri (per La manina di Fatma) *e Nino Manfredi (per* E vissero felici. . .) *se il dittico di Vittorio Caprioli e Gianni Puccini, attraverso cui si intendeva affrontare in termini di satira un peregrino tema di costume (la preponderanza che la donna è venuta ad assumere nella vita contemporanea), risulta appena sopportabile sul piano del divertimento. Infatti, il Caprioli non ha fatto altro che abbandonarsi senza estro, e senza mezzi toni nel disegno dei personaggi, ad un acre grottesco già scontato per intero in un paio di sequenze ; mentre il Puccini, che nei confronti del collega si dimostra soltanto provvisto di un mestiere un po' più sicuro, per quanti sforzi faccia non riesce a dissimulare la meccanica di un troppo facile rovesciamento della morale convenzionale nè a conferire unità di respiro al fragile bozzetto, che sbalza con eccessiva leggerezza dal faceto al serio (per non dire delle frequenti cadute nella grossolanità più smaccata).* (L.A.)

DAYS OF WINE AND ROSES, The (I giorni del vino e delle rose) — **r.** : Blake Edwards - **scg.** : Joseph Wright - **mo.** : Patrick Mc Cormack - **altri int.** : Alan Hewitt (Leland), Tom Palmer (Ballefoy), Debbie Megowan (Debbie Clay), Maxine Stuart (Dottie), Jack Albertson (Trayner), Ken Lynch - **p.** : Martin Manulis per la Warner Bros. - **o.** : U.S.A., 1962-63 - **d.** : Warner Bros.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 53 e altri dati a pag. 56 del n. 6, giugno 1963 (Festival di San Sebastiano '63).

ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG - EL CEBO (Il mostro di Magendorf) — **r.** : Ladislao Vajda - **s.** : dal romanzo « La promessa » di Friedrich Dürrenmatt - **sc.** : Friedrich Dürrenmatt, Ladislao Vajda, Hans Jacoby - **f.** : Heinrich Gaertner - **scg.** : Max Röthlisberger - **m.** : Bruno Canfora - **mo.** : Hermann Haller, Julio Peña - **int.** : Heinz Rühmann, Michel Simon, Ewald Balser, Gert Froebe, Maria Rosa Salgado, Berta Drews, Siegfried Lowitz, Anita von Ow, Barbara Haller, Heinrich Gretler, Emil Hegetschweiler, Sigfrit Steiner, René Magron, Hans Gaugugler, Ettore Cella, Magrit Winter, Anneliese Betschart - **p.** : C.C.C. / Präsens / Chamartin - **o.** : Germania occ. - Svizzera - Spagna, 1958 - **d.** : regionale.

FLUCH DER GELBEN SCHLANGE, Der (La maledizione del serpente giallo) — **r.** : F. J. Gottlieb - **s.** : da un romanzo poliziesco di Edgar Wallace - **sc.** : Janne Furch e F. J. Gottlieb - **f.** : Siegfried Hold - **scg.** : Hans Jürgen Kiebach e Ernest Schomer - **m.** : Oskar Sala - **mo.** : Walter Wischniewsky - **int.** : Joachim Fuchsberger (Cliff), Brigitte Grothum (Joan), Doris Kirchner (Mabel), Pinkas Braun (Fing-Su), Eddie Arent (Carter), Claus Holm (ispettore Frazer), Fritz Tillman (Joe Bray), Werner Peters (Narth), Charles Regnier, Zeev Berlinski - **p.** : C.C.C. - **o.** : Germania occ., 1962-63 - **d.** : Atlantisfilm.

FOUR FOR TEXAS (I 4 del Texas) — **r.** : Robert Aldrich.

Vedere recensione di Tullio Kezich e dati in questo numero.

FUORILEGGE DEL MATRIMONIO, I — **r.** : Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti e dati nel prossimo numero.

GRINGO (Duello nel Texas) — **r.** : Ricardo Blasco - **s.** : J. Prindle - **sc.** : Albert Band e Ricardo Blasco - **f.** : (Technicolor) : Jack Dalmas [pseud. di Massimo Dallamano] - **scg.** : Francisco Canet - **m.** : Dan Savio - **mo.** : Rosy Delgado - **int.** : Giacomo Rossi Stuart (lo Sceriffo), Mikaela (la ragazza), Richard Harrison (El Gringo), Sam Field, Bartha Barry, Telly Thomas, Sara Lezana, Daniel Martin, Aldo Sambrell, Nathaan D'Eagle, Agustin Gonzales, Barbara Simon, Mike Dolano, Gonzalo Ezquiro - **p.** : J. G. Maesso per la Tecisa Film / Jolly Film - **o.** : Spagna-Italia, 1963 - **d.** : Unidis (regionale).

GYPSY (La donna che inventò lo strip-tease) — **r.** : Mervyn LeRoy - **s.** : dalla commedia musicale di Arthur Laurents e Jule Styne, basata sulle memorie di Gypsy Rose Lee - **sc.** : Leonard Spigelgass - **f.** : (Technirama, Technicolor) : Harry Stradling - **scg.** : John Beckman - **c.** : Orry-Kelly - **m.** : Jule Styne - **canzoni** : Stephen Sondheim - **cor.** : Robert Tucker - **mo.** : Philip W. Anderson - **int.** : Rosalind Russell (Rose Hovick), Natalie Wood (Louise Hovick), Karl Malden (Herbie Sommers), Paul Wallace (Tulsa), Betty Bruce (Tessie Tura), Parley Baer (Kringelein), Harry Shannon (il nonno), Suzanne Cupito (June Hovick bambina), Diane Pace (Louise Hovick bambina), Ann Jilliann (June adolescente), Faith Dane (Mazeppa), Roxanne Arlen (Electra), Jean Willes (Betty Cratchitt), George Petrie (George), Ben Lessy (Mervyn Goldstone), Guy Raymond (Pasty), Louis Quinn («Cigar»), James Milhollin (Beckman) - **p.** : Mervyn LeRoy per la Warner Bros. - **o.** : U.S.A., 1962 - **d.** : Warner Bros.

IERI, OGGI, DOMANI — **r.** : Vittorio De Sica.

Vedere recensione di Ernesto G. Laura e dati in questo numero.

KALI YUG, LA DEA DELLA VENDETTA — **r.** : Mario Camerini - **s.** : Robert Westerby - **sc.** : Guy Elmes, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi - **d. aggiunti** : Gerald Savory - **f.** : (Omniavision, Technicolor) : Alto Tonti - **m.** : Angelo Lavagnino - **scg.** e **c.** : Maurizio Chiari - **mo.** : Giuliana Attenni - **int.** : Paul Guers (Dott. Simon Palmer), Senta Berger (Catherine Talbot), Lex Barker (maggiore Ford), Sergio Fantoni (principe Ram Chand), Michael Medwin (cap. Walsh), Ian Hunter (il residente Talbot), Claudine Auger (Amrita), Joachim Hansen, I. S. Johar, Roldano Lupi, Klaus Kinski, Luciano Conversi, Alfio Caltabiano, Lamberto Antinori - **p.** : Roberto Dandi per la Serena Film / Criterion Film / Eichberg Film - **o.** : Italia, Francia, Germania occid., 1963 - **d.** : Cineriz .

KAPETAN LESI (Boris, il leggendario macedone) — **r. s.** e **sc.** : Zivorad Mitrovic - **f.** : (Totalscope, Eastmancolor) : Branko Ivatovic - **m.** : Redza Mulic - **int.** : Aleksandar Gavric (Boris), Selma Karlovac (Lola), Reiner Penkert (Kosta), Marija Tocinovski - **p.** : Jadran Film - **o.** : Jugoslavia, 1959-60 - **d.** : regionale.

MAESTRO DI VIGEVANO, Il — **r.** : Elio Petri.

Vedere recensione di Paolo Valmarana e dati in questo numero.

MONDO MATTO AL NEON — **r., s.** e **sc.** : Carlo Veo - **f.** : (Eastmancolor) - **p.** : A.B.C. Film - **o.** : Italia, 1963 - **d.** : regionale.

MONDO NUDO — **r.** : Francesco De Feo - **s.** e **sc.** : Giuseppe Marotta - **comm.** : G. Marotta, Giancarlo Fusco, Nino Longobardi - **voce comm.** : Stefano Sibaldi - **f.** : (Eastmancolor) ; Adalberto Albertini, Cesare Allione, Mario Fioretti - **m.** : Theo Usuelli - **mo.** : Otello Colangeli - **p.** : Francesco Thellung per la Mida Film - Film Columbus - **o.** : Italia, 1963 - **d.** : M.G.M.

MURDER AT THE GALLOP (Assassinio al galoppatoio) — **r.** : George Pollock - **s.** : dal romanzo poliziesco « After the Funeral » (ed. it. : Dopo le esequie) di Agatha Christie - **sc.** : James P. Gavanagh - **f.** : Arthur Ibbetson - **m.** : Ron Good-

win - **scg. :** Frank White - **mo. :** Bert Rule - **int. :** Margaret Rutherford (Miss Marple), Robert Morley (Hector Enderby), Flora Robson (Miss Gilchrist), Charles Tingwell (ispettore Craddock), Stringer Davis (Stringer), Duncan Lamont (Hillman), James Villiers (Michael Shane), Robert Urquhart (George Crossfield), Katya Douglas (Rosamund Shane), Gordon Harris (serg. Bacon) - **p. :** George Brown per la M.G.M. - **o. :** Gran Bretagna, 1963 - **d. :** M.G.M.

NEW KIND OF LOVE, A (Il mio amore per Samantha) — **r. s.** e **sc. :** Melville Shavelson - **f. :** (Technicolor) : Daniel Fapp e Loyal Griggs - **m. :** Leith Stevens - **scg. :** Hal Pereira, Arthur Lonergan - **mo. :** Frank Bracht - **m. aggiunta :** Erroll Garner - **int. :** Paul Newman (Steve Sherman), Joan Woodward (Samantha Blake), Thelma Ritter (Lena O'Connor), Eva Gabor (Felicienne Courbeau), George Tobias (Joseph Berrner), Marvin Kaplan (Harry Gorman), Robert Clagy (Albert Sardou), Jan Moriarity (Suzanne), Valerie Verda (mrs. Chalmers), Robert Simon (Bertram Chalmers), Joan Staley (hostess), Maurice Chevalier (lui stesso) - **p. :** M. Shavelson per la Llenroc - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** Paramount.

NOIA, La — **r. :** Damiano Damiani.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati in questo numero.

PIACERI PROIBITI, I — **r. :** Raffaele Andreassi - **s. :** da un'idea di Callisto Cosulich - **sc. :** Raffaele Andreassi, Callisto Cosulich, Ottavio Jemma - **f. :** Giuseppe Aquari - **m. :** Piero Umiliani - **p. :** Lucio Marcuzzo per la Publi-Italia Film - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** Euro.

Il regista e gli scenaristi di questo film ne hanno respinto la paternità alla vigilia della programmazione avendo il produttore operato arbitrariamente alcuni rimaneggiamenti sull'ordito narrativo da essi stabilito. Ignoriamo in quale misura sia avvenuta tale manomissione; ma il film offre ragione di credere che essa non sia poi tanto sostanziale dato che i singoli episodi conservano tutti qualche difetto di fondo che va da un esasperato ed irritante sentimentalismo ad una sottaciuta speculazione su una materia divenuta tanto più nauseante quanto più è affidata alla rappresentazione di casi limite. Ne abbiamo ricevuta l'impressione, insomma, che gli autori si siano accorti un po' in ritardo del loro errore di partenza, avvenuto allorchè accettarono di imbastire un simile canovaccio che non ha proprio nulla da spartire con la natura e il carattere di un film-inchiesta degno di rispetto. (L.A.)

PINK PANTHER, The (La pantera rosa) — **r. :** Blake Edwards.

Vedere recensione di Ernesto G. Laura e dati in questo numero.

P T *109* **(P T** *109*, **posto di combattimento)** — **r. :** Leslie H. Martinson - **r. II° troupe :** Russell Saunders - **s. :** dal libro di Robert J. Donovan - **sd. :** Howard Sheehan e Vincent X. Flaherty - **sc. :** Richard L. Breen - **f. :** (Panavision, Technicolor) : Robert L. Surtees e Mark Davis (II troupe) - **m. :** William Lava, David Buttolph - **scg. :** Leo K. Kuter - **mo. :** Folmar Blangsted - **int. :** Cliff Robertson (ten. John Fitzgerald Kennedy), Ty Hardin (Leonard J. Thom), James Gregory (comandante C. R. Ritchie), Robert Culp (Berney Ross), Grant Williams (ten. Alvin Cluster), Lew Gallo (Yeoman Rogers), Errol John (Benjamin Kevu), Michael Pate (ten. Reginald Evans), Robert Blake (Bucky Harris), William Douglas (Gerard Zinser), Biff Elliott (Edgar E. Mauer), Norman Fell (Edmund Drewitch), Sam Gilman (Raymond Starkey), Clyde Howdy (Leon Drawdy), Buzz Martin (Maurice Kowal), James McCallion (Patrick McMahon), Evan McCord (Harold Marney), Sammy Reese (andrdew Kirksey), John Ward (John Maguire), Glenn Sipes (William Johnson), David Whorf (Raymond Albert) - **p. :** Bryan Foy per la Warner Bros - **o. :** U.S.A., 1962-63 - **d. :** Warner Bros.

SEXY AD ALTA TENSIONE — **r. s.** e **sc. :** Pasquale Vincenzo Oscar De Fina - **comm. :** Alberto Penna - **f. :** (Eastmancolor) : Adriano Bernaceli - **m. :** Armando Sciascia - **scg. :** Leonida Flores - **mo. :** P.V.O. De Fina - **int. :** Jon Lei, Les Piper, Les Cyranos, Riz Samaritano e la sua orchestra, Frankie Ferrer, Aziza e Mohamed, Ronny e Carmen Aul, Mario Pezzottà e il suo trombone, Giuliano Bernicchi, Priscilla, Betty von Zeppelin, Poupée delle Tigri, Crème de Cocoa, Jacqueline Perrier, Lilly Chang, Christiane del Pireo, Tartara Wong, Estine, Helga Morgan, Maretta - **p. :** Canevari e Colombo per la Nuovo Mondo Cinematografico S.p.A. - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** regionale.

SILVESTRO E GONZALES MATTI E MATTATORI — Programma composto da 14 brevi film di disegni animati in Technicolor della serie « Merrie Melodies » e « Looney Tunes » : 1) **CAT'S BAH** (**Aquile dal cielo** - 1955 — **r. :** Robert McKimson) ; 2) **FAST BUCK DUCK** (**Tu sei il mio... mastino** - 1960 — **r. :** R. McKimson) ; 3) **WOOLEN UNDER WHERE** (**Tutto finì alle cinque** — **r. :** Phil Monroe, Richard Thompson) ; 4) **THE JET CAGE** (**Caccia a reazione** — **r. :** Fritz Freleng) ; 5) **STOOGE FOR A MOUSE** (**Folle attrazione** - 1950 — **r. :** I. Freleng) ; 6) **HORSE HARE** (**Una pallottola per Bunny** — **r. :** Fritz Freleng) ; 7) **JUMPIN' JUPITER** (**Silvestro, figlio di Giove** - 1954-55 — **r. :** Charles M. Jones) ; 8) **BIRDS OF A FEATHER** (**Caccia tragica** — **r. :** R. McKimson) ; 9) **UNNATURAL HISTORY** (**Storia poco naturale** — **r. :** Abe Lewitow) ; 10) **LICKETY SPLAT** (**Chi di spada ferisce...** — **r. :** Fritz Freleng e Chuk Jones) ; 11) **MEXICAN CAT DANCE** (**Nella plaza de topos**) ; 12) **ROOM AND BIRD** (**Un albergo tranquillo** - 1951 — **r. :** I. Freleng) ; 13 **THE LION'S BUSY** (**Auguri di buona fine** - 1958 — **r. :** I. Freleng) : 14) **TWEETY DREAMS** (**Sogni alati** — **r. :** F. Freleng) - **p. :** Leon Schlesinger per la Warner Bros - **o. :** U.S.A. - **d. :** Warner Bros.

STORY OF DAVID, A (**La storia di David**) — **r. :** Bob McNaught - **s. :** e **sc. :** Gerry Day, Terence Maple - **f. :** (Eastmancolor) : Arthur Ibbetson - **m. :** Kenneth V. Jones - **scg. :** Allan Harris - **int. :** Jeff Chandler (David), Basil Sydney (Saul), David Knight (Gionata), Peter Arno (Doeg), Barbara Shelley (Abigail), Donald Pleasence (Nabal), Robert Brown (Jashobeam), Richard O'Sullivan (Abiathar), David Davies (Abner), Martin Wyldeck (Hezro), John Van Eyssen (Joab), Angela Browne (Michal), Zena Marshall (Naomi), Charles Carson (Ahimelech), Alec Mango (Kudruh), Peter Madden, Peter Hempson - **p. :** George Pitcher per la Scoton - Mardeb - **o. :** Gran Bretagna, 1960 - **d. :** regionale.

SYMPHONIE POUR UN MASSACRE (**Sinfonia per un massacro**) — **r. :** Jacques Deray.

Vedere recensione di Leonardo Autera e dati in questo numero.

TABU, I — **r. :** Romolo Marcellini - **s. :** R. Marcellini, Virgilio Lilli, Ettore Della Giovanna, L. De Marchi - **sc. :** Ugo Guerra, R. Marcellini - **voce commento :** Stefano Sibaldi, Bonacina, Lanzmann - **f. :** (Eastmancolor) : Rino Filippini - **m. :** Francesco Lavagnino, Armando Trovajoli - **mo. :** Otello Colangeli - **p. :** Guido Giambartolomei per la Royal Film - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** Interfilm (regionale).

TAKE HER, SHE'S MINE (**Prendila, è mia !**) — **r. :** Henry Koster - **s. :** da una commedia di Phoebe e Henry Ephrom - **sc. :** Nunnally Johnson - **f. :** (Cinemascope, De Luxe Color) : Lucien Ballard - **m. :** Jerry Goldsmith - **scg. :** Jack Martin Smith e Malcolm Brown - **mo. :** Marjorie Fowler - **int. :** James Stewart (Frank Michaelson), Sandra Dee (Mollie Michaelson), Audrey Meadows (Anne Michaelson), Robert Morley (Pope Jones), Philippe Forquet (Henri), John McGiver (Mister Ibor), Robert Denver (Alex), Monica Moran (Linda), Cynthia Pepper (Adele), Jenny Max-

well (Sarah), Maurice Marsac (Bonnet), Janine Grandel (signora Bonnet), Charla Doherty (Liz), Irene Tsu (Miss Wu), Marcel Hillaire (policeman), Charles Robinson (Stanley Bowdry) - **p.** : Henry Koster per la 20 th Century-Fox - **o.** : U.S.A., 1963 - **d.** :

THRILL OF IT ALL, The (Quel certo non so che) — **r.** : Norman Jewison - **s.** : Larry Gelbart, Carl Reiner - **sc.** : Carl Reiner - **f.** : (Eastmancolor stampato in Technicolor) : Russell Metty - **m.** : De Vol - **scg.** : Alexander Golitzen, Robert Boyle - **mo.** : Milton Carruth - **int.** : Doris Day (Beverly Boyer), James Garner (dott. Gerald Boyer), Arlene Francis (signora Fraleigh), Edward Andrews (Gardiner Fraleigh), Reginald Owen (Old Tom Fraleigh), ZaSu Pitts (Olivia), Elliott Reid (Mike Palmer), Alice Pearce (una donna), Kym Karath (Maggier Boyer), Brian Nash Andy Boyer), Lucy Landau (signora Goethe), Paul Hartman (dott. Taylor), Hayden Rorke (Billings), Alex Gerry (Stokely), Robert Gallagher (Van Camp), Anne Newman (Miss Thompson), Burt Mustin (maggiordomo), Hedley Mattingly (autista), Robert Strauss (I° carrettiere), Maurice Gosfield (II° carrettiere), William Bramley, Pamela Curran - **p.** : Ross Hunter, Martin Melcher per la Ross Hunter-Arwin - **o.** : U.S.A., 1963 - **d.** : Universal.

URSUS NELLA TERRA DI FUOCO — **r.** : Giorgio Simonelli - **f.** : (Dyaliscope, Eastmancolor) : Luciano Trasatti - **scg.** : Romano Paxwell - **int.** : Ed Fury (Ursus), Luciana Gilli (Diana), Claudia Mori (Mila), Adriano Micantoni (Amilcare), Pietro Ceccarelli, Nando Tamberlani, Giuseppe Addobbati, Diego Pozzetto, Claudia Giannotti - **p.** : Cine Italia Film - **o.** : Italia, 1963 - **d.** : Filmar (regionale).

VECCHIO TESTAMENTO, Il — **r.** : Gianfranco Parolini - **s.** : Giorgio Prosperi, Ghigo De Chiara, Luciano Martino - **sc.** : Giovanni Simonelli, G. Parolini - **f.** : (Supertotalscope, Eastmancolor) : Francesco Izzarelli - **m.** : Angelo F. Lavagnino - **scg.** : Nico Matul e Giuseppe Ranieri - **c.** : Vittorio Rossi - **e. s.** : R. Morelli - **mo.** : Edmondo Lozzi - **int.** : Margaret Taylor (Miza), Brad Harris (Simon), Mara Lane (Diotima), Jacques Berthier (Apollonius), Carlo Tamberlani, Philippe Hersent, Ivy Stewart, George Menadovic, Ignazio Dolci, Isarco Ravaioli, Enzo Doria, Vladimir Leib, Nicola Stefanini, Ray Martino, Pino Mattei, John Heston, Susan Paget, Alan Steel, Fulvia Gessner, Irena Prosen, Vladimir Bacic - **p.** : Mario Maggi per la Cineproduzioni Associate / Comptoir Français du Film - **o.** : Italia-Francia, 1963 - **d.** : Filmar (regionale).

ZWISCHEN SCHANGHAI UND ST. PAULI (I rinnegati di Capitan Kidd) — **r.** : Wolfgang Schleif e Roberto Bianchi Montero - **s. e sc.** : Joachim Bartsch - **f.** : (Ultrascope, Eastmancolor) : Klaus von Rautenfeld - **m.** : Raimund Rosenberg - **scg.** : Hans Berthel e Adolfo Castellanos - **mo.** : Herbert Taschner - **int.** : Karin Baal (Vera Anden), Brigitte Corey alias Luisella Boni (Isabelle), Horst Frank (Frederic Tancres), Ugo Sasso (Richard Anden), Joachim Hansen (Kolalls), Carlo Giustini (Carlos detto Coco), Dorothee Parker (Diane), Sixton Lecon, Renato Montalbano, Julio Gorostegui, Mario del Marius, Bill Ramsay - **p.** : Rapid Film / Cineproduzioni Associate - **o.** : Germania Occid - Italia, 1963 - **d.** : Filmar (regionale).

Riedizioni

BATTLEGROUND (Bastogne) — **r.** : William A. Wellman - **s.** e **sc.** : Robert Pirosh - **f.** : Paul C. Vogel - **m.** : Lennie Hayton - **scg.** : Cedric Gibbons, Hans Peters - **mo.** : John Dunning - **int.** : Van Johnson, John Hodiak, George Murphy, Ricardo Montalban, James Whitmore, Douglas Fowley, Marshall Thompson, Jerome Courtland, Don Taylor, Bruce Cowling, Guy Anderson, Richard Jaeckel, Denise Darcel, Scotty Beckett, Leon Ames, Thomas E. Breen, Ivan Triesault, Jim Arness, Brett King, Manuel Serrano, Amada Blake - **p.** : Dore Schary per la M.G.M. - **o.** : U.S.A., 1949 - **d.** : regionale.

LAVIAMOCI IL CERVELLO! (già: **Rogopag**) — **r.:** Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti - **d.:** Cineriz.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati a pag. 58 del n. 3, marzo 1963.

PINOCCHIO (**Pinocchio**) — **r.:** Bill Roberts, Norman Ferguson, Jack Kinney, Wilfred Jackson, T. Hee - **superv. r.:** Ben Sharpsteen, Hamilton Luske - **s.:** dal romanzo di Collodi (Carlo Lorenzini) - **ad.** e **sc.:** Ted Sears, Webb Smith, Joseph Sabo, Otto Englander, William Cottrell, Erdman Penner, Aurelius Battaglia - **r. animaz.:** Fred Moore, Milton Kahl, Ward Kimball, Eric Larson, Franklin Thomas, Vladimir Tytla, Arthur Babbitt, Woolie Reatherman - **disegnatori:** Joe Grant, Albert Hurter, Campbell Grant, John P. Miller, Martin Provensen, John Walbridge - **animaz.:** Jack Campbell, Berny Wolf, Don Lusk, Norman Tate, Lynn Karp, Oliver M. Johnston, Don Towsley, John Lounsberry, John Bradbury, Charles Nichols, Art Palmer, Don Tobin, George Rowley, Don Patterson, Les Clark, Hugh Fraser, Joshua Meador, Robert Martsch, John McManus, Preston Blair, Marvin Woodward, John Elliott - **m:** e **canzoni:** Leigh Harline, Ned Washington, Paul J. Smith - **scg.:** Charles Philippi, Hugh Hennessy, Dick Kelsey, Terrell Stapp. John Hubley, Kenneth Anderson, Kendall O'Connor, Thor Putnam, Mc Laren Stewart, Al Zinnen - **autori fondali:** Claude Coats, Ed Starr, Merle Cox, Ray Huffine - **p.:** Walt Disney per W. Disney Production - **o.:** U.S.A., 1939-40 - **d.:** Rank.